



d i s k

časopis pro studium dramatického umění

**17** září 2006

## Obsah

ÚVODEM | 3

PERFORMANCE – MEZI ČINNOSTÍ A SCÉNOVÁNÍM JÚLIUS GAJDOŠ | 7

DRAMA JAKO MODEL JEDNÁNÍ JAN CÍSAŘ | 19

SCÉNA A VYPRÁVĚNÍ: MASACCIOVA LEKCE SCÉNOLOGIE JAROSLAV VOSTRÝ | 36

BEUYS – DON QUIJOTE MEZI MODERNOU A POSTMODERNOU? MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 49

OD PŘEDMĚTU K METAFOŘE KATEŘINA MIHOLOVÁ | 62

PROSTOROVÉ PROBLÉMY DIVADLA JINDŘICH HONZL | 81

PODNĚTY Z MNICHOVA JIŘÍ HEŘMAN | 90

OD SVÁTKU PURIM K JIDIŠ DIVADLU KLÁRA BŘEŇOVÁ | 105

GILBERT&SULLIVAN: PŘÍMÍ PŘEDCHŮDCI MUZIKÁLU 20. STOLETÍ MONIKA BÁRTOVÁ | 112

PAŘÍŽSKÉ ANSÁMBLOVÉ DIVADLO ZUZANA SÍLOVÁ | 125

JAK SI V DÁNSKU HÁŽOU KLACKY POD NOHY ŠTĚPÁN PÁCL | 131

TŘIKRÁT O MOZARTOVI JOSEF HERMAN | 136

LARISA SOLNCEVOVÁ O PETRU BOGATYREVOVI A FOLKLORNÍCH TRADICÍCH V ČESKÉM DIVADLE JAROSLAV VOSTRÝ | 141

PORTRÉT JAKO OBRAZ PROCESU HLEDÁNÍ SEBE SAMA MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 145

DOROTKA (HRA) MAGDALENA FRYDRYCHOVÁ | 152

SUMMARY | 167 — RÉSUMÉ | 169

Fotografie: Archiv ND v Praze – Bohdan Holomíček (s. 21, 22), Slovákcké divadlo Uherské Hradiště (s. 23–25), Dejvické divadlo (s. 29–33), archiv Marie Málkové – Jaroslav Krejčí (s. 64, 66, 72, 74), Bayerische Staatsoper Mnichov (Wilfrid Hössl – s. 91–93; 94–99, 101–104), Per Victor (s. 133, 135), Schirmer/Mosel production (s. 147, 148, 151). Zvláštní poděkování paní Marii Málkové a Archivu ND v Praze.

Časopis Disk připravuje Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU v Praze a MU v Brně. Řídí Jaroslav Vostřý s redakční radou: Jan Císař, Tamara Čuříková, Július Gajdoš, Jan Hyvnar, Ivan Kurz, Zuzana Sílová (zástupkyně šéfredaktora), Václav Syrový, Miroslav Vojtěchovský; tajemnice redakce Lucie Krůtová. Adresa redakce Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail [casopisdisk@damu.cz](mailto:casopisdisk@damu.cz), tel. 221 111 027. Typografie & sazba Martin Radimecký. Vydává Nakladatelství KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze. Tisk Disk Davle, s. r. o. V roce 2006 vycházejí 4 čísla (15.–18.), cena jednoho z nich činí 115 Kč, pro předplatitele 90 Kč (tj. 360 za všechna čtyři) včetně poštovného. Objednávky na internetové adrese <http://casopisdisk.amu.cz> nebo přímo v Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, Kladenská 29, 160 00 Praha 6, e-mail [kant@kant-books.com](mailto:kant@kant-books.com), [www.kant-books.com](http://www.kant-books.com).

Realizováno za finanční podpory ze státních prostředků prostřednictvím Grantové agentury České republiky, číslo projektu 408/05/H507.

ISSN 1213-8665 (AMU)  
ISBN 80-86970-15-9 (KANT)  
MK ČR E 16252

© Akademie múzických umění v Praze & KANT – Karel Kerlický, 2006

**P**rvní příspěvek tohoto čísla *Disku*, studie Júlia Gajdoše „Performance – mezi činností a scénováním“, se zaměřuje na vymezení performance ve vztahu ke specifické a nespécifické scéničnosti. Všimá si Derridovy stati „Divadlo krutosti a hranice reprezentace“ a pozastavuje se na jedné straně nad jeho platónovským pojetím „krutého divadla“ Antonina Artauda a na druhé straně nad jeho směřováním k tomu, co lze nazvat ‘nešvarem doby’, a to k „auto-prezentaci čistě viditelného“: ta má totiž jasnou souvislost s příznačnou dobovou inklinací k sebescénování. Autor dále srovnává různá vymezení performance a poukazuje na její poměrně bezbřehé pojetí v divadelní antropologii a na tendenci ztotožňovat s ní málem jakoukoliv činnost. Vyzývá proto k rozlišování mezi činností provozovanou za nějakým účelem a tematizovaným chováním: právě tato tematizace je totiž pro specificky scénické produkty rozhodující. V této souvislosti J. Gajdoš pochybuje o postmoderním pojmu *presentness* (Féralová, Pontbriandová) jako trvalé přítomnosti, tj. formě proměny reprezentace v prezentaci, a vidí v ní opět jenom úsilí o izolaci samotného projevu a tendenci uplatnit v divadle postmoderní ideologii.

V článku „Drama jako model jednání“ sleduje Jan Císař, jak některé současné inscenace zacházejí s ‘klasickým’ typem dramatu, který vznikl v antice a znovu se ustavil v renesanci na základě přesvědčení, že člověk je schopný určovat svůj osud vlastním jednáním. Srovnává přitom dvě inscenace *Richarda III.* (v pražském Národním divadle a ve Slovákém divadle v Uherském Hradišti) s poslední pražskou inscenací *Hamleta* (v Dejvickém divadle). V *Richardovi III.* je rovina činů rozhodující a reflexe hlavního hrdiny se k ní jednoznačně vztahují, v *Hamletovi* reflexe rovinu individuálních činů přesahuje. Způsob, jak se zmiňované inscenace s těmito vlastnostmi jmenovaných dramát vyrovnávají, je příznačný: jestliže úzká vazba činů a reflexe nečiní inscenátorům *Richarda III.* potíže a dovoluje začlenit text bez potíží do aktuální problematiky morálky v politice, inscenátoři *Hamleta* rovinu reflexe a s ní souvisejícího dialogu Hamleta s diváky odstranili. Zatímco ve volné úpravě *Hamleta*, jak ho hrál nedávno Kabaret Caligula, bylo dramatické jednání nahrazeno akčností, v dejvické inscenaci je Hamlet nikomu nepotřebný hrdina: nehnutý a nehnutelný svět, ve kterém se pohybuje, totiž „nepotřebuje lidi, kteří jej chtějí poznat, aby poznali i sami sebe a mohli se svobodně rozhodnout, jak jednat“. V tomto světě je „všechno dáno“: je mrtvý a všichni v něm čekají na smrt. Tak inscenace podle Císaře nakonec nastoluje otázku, která je hodná Hamleta, „jak v tomto mrtvém světě žít? A dá se v něm vůbec žít?“

Studie Jaroslava Vostrého „Scéna a vyprávění: Masacciova lekce scénologie“ vychází z analýzy Masacciovy fresky „Peníz daně“. I když se v souvislosti s podobnými obrazy mluví o vyprávění, resp. o narativním

malířství, je jasné, že užití výrazu *vyprávění* je v daném případě více-méně metaforické. Obraz vznikl z podnětu biblického vyprávění (v jehož rámci máme co dělat s nějakým sledem událostí, tj. s *příběhem*, tedy s tím, co se anglicky označuje slovem *story*), nemáme tu ale co dělat s vypravěčem, nýbrž s jednajícími osobami samými. V tom také spočívá rozdíl mezi diegezí a mimezí, o které můžeme mluvit až v případě přímého zpodobování pomocí jednání. Toto zpodobené jednání je obrazem v širším smyslu na základě toho, že se nabízí našemu pohledu a iniciuje prostřednictvím tohoto pohledu komplexní či aspoň komplexnější prožitek, který zahrnuje i více či méně intenzivní vnitřně hmatovou složku. Malířské zpodobování představuje vytváření obrazů v užším smyslu, které má ale odedávna něco společného s divadlem chápaným jako prostor mimeze související se scéničností. V té souvislosti si Vostrý klade otázku, nepředstavuje-li i to, čemu se někdy říká malířské vyprávění, prostě scénování. Hledání odpovědi na tuto otázku mu pak dovoluje poukázat k širší problematice vztahu času a prostoru, příběhu a obrazu, scéničnosti a dramatičnosti i děje a smyslu jak v malířství, tak v divadle a dramatu.

K problematice performance, o níž pojednává Gajdošova studie, má přirozeně co říct i stař Miroslava Vojtěchovského „Beuys – Don Quijote mezi modernou a postmodernou?“, a to zejména z hlediska motivů radikálního Beyusova překročení hranic výtvarného umění. Z druhé strany se k této problematice váže i studie Kateřiny Miholové „Od předmětu k metafoře“, která se zabývá prací s reálným předmětem ve scénografickém řešení slavné inscenace *Král Ubu* v pražském Divadle Na zábradlí z roku 1964 (režisér Jan Grossman, scénograf Libor Fára). S tématem příspěvku Miholové souvisí ale také studie Jindřicha Honzla z roku 1933 „Prostorové problémy divadla“, rovněž uveřejněná v tomto čísle: pojednává totiž také o práci s reálným předmětem, příp. autentickým materiálem. Na prvním místě se ovšem zabývá scénou, a to nikoli ve smyslu obrazu prostředí, ale ve smyslu místa děje předváděného herci nějakým divákům. Pokusíme-li se formulovat to, co vlastně ze všech těchto příspěvků vyplývá, pokud jde o problematiku vztahu divadla a performance jako zvláštního druhu scénického a výtvarného umění, případně vztahu divadelnosti a scéničnosti, můžeme to formulovat následujícím způsobem.

Pokud jde o *divadelnost*, je jádrem těch specifických scénických produkcí, které se odehrávají přímo před publikem, na rozdíl od těch, které se k publiku nakonec dostávají prostřednictvím technického záznamu. Způsob vzniku scénických produkcí, které se neprovodují 'živě', má samozřejmě zásadní důsledky: Za prvé, užívaná technologie umožňuje pomocí záznamu scénovat i reálné objekty a události; ty se tak z událostí a objektů jako takových (existujících ve spojitosti s nějakým účelem a nabývajících smysl v kontextu životní praxe) stávají něčím, čím se baví a o čem případně na základě hlubšího prožitku uvažují nějakí diváci. Za druhé, v případě hraných filmových snímků se zásadně rozšiřují režisérovy možnosti díky technice střihu, a tím se modifikuje i účast herců (nahrazovaných případně neherci).

Důležité není ovšem jenom odlišení divadelních produkcí od ostatních specifických scénických produkcí, které vykonávají na divadlo vliv, ale samozřejmě také od scénování nespecifického, tj. takového, které jenom doprovází a na jisté úrovni realizuje to, co je opravdovým účelem příslušného konání, ať jde o politické vystoupení, nabídku zboží nebo pohřeb. Vlastně nejobtížnější, ale nejdůležitější je odlišit divadelní produkce od těch, které se na divadlo tu odvolávají, tu se s ním polemicky konfrontují, protože jsou také provozovány 'živě': právě ty se obvykle shrnují pod název *performance*.

S nejlepším svědomím se asi dá říct, že vezmeme-li konání, které je pro divadlo konstitutivní, jde o konání jenom hrané, tj. založené na pouhém *jakoby*: herec pronáší svůj monolog, jako by byl Hamlet a ne Olivier, a divák je na to pro tuto chvíli a do příslušné míry ochotný přistoupit. U *performance* v tomto speciálním smyslu (na rozdíl od běžného významu slova 'performance' v anglicky mluvícím prostředí, tj. 'provedení') se vychází naopak z toho, že to, co se děje, koná dotyčný jako takový (právě jako on) a doopravdy (v krajním případě se performer třeba skutečně zraňuje). Důležité ale je, že to dělá pro diváky nebo aspoň s vědomím účasti diváků a v jistých případech i ve spolupráci s nimi a že dějiště takového konání se vždycky stává jevištěm (scénou), tj. vyděluje se z oblasti běžné životní praxe jako Duchampova vystavená (a vlastně scénovaná) záchodová mušle nazvaná „Fontána“.

Právě ona se právem stala ikonou uměleckých i protiuměleckých, ikonofilních i ikonoklastických tendencí 20. století a mohla by být vlastně ideálem všech reality show. V každém případě může sloužit jako symbol od 60. let minulého století stále intenzivnější (byť samozřejmě mnohem déle, tj. přinejmenším od Rousseaua trvajících) konfrontace mezi umělostí a přirozeností, záměrností a spontánností, vytvořeností a pouhou výtvarností, hraností a autentičností, hraním a předstíráním, znakem a věcí, ideologiemi a životem.

Zmiňované tendence – včetně té, která jako by chtěla nahradit speciálně vytvořenou zábavu i umění zmíněnou reality show a žurnalistickým zveřejňováním (scénováním) soukromí 'celebrit' – obrážejí samozřejmě hlubší procesy a otřesné události příznačné pro běh světa a život člověka posledních století i vývoj jeho myšlení, i když jistě souvisejí i s příznačnou dvojznačností všech lidských věcí: právě proto se tyto svářející se tendence otiskují také ve všech projevech, o něž tu zejména jde (tj. ať v hraném divadle, či např. – aspoň v záměru – autentickém vystoupení performeru), najednou. Zejména pro tuto oblast je tedy také možné uzavřít tuto úvahu, mířící za tematické hranice některých statí a studií otištěných v tomto čísle *Disku*, poukázat na to, že v dané oblasti se *umělé* stává opravdovým tím, že se stává *uměním*.

Kromě statí týkajících se tak či onak také této problematiky (k nimž patří i Vostrého recenze knihy L. Solncevové *Folklorní tradice v české divadelní kultuře*) obsahuje nové číslo *Disku* článek Kláry Břeňové „Od svátku Purim k jidiš divadlu“: zabývá se scénickými prvky tohoto svátku, bez jejichž rozvinutí by jidiš divadlo asi opravdu nevzniklo. Příspěvkem ke zmapování vývoje hudebně-zábavného divadla je studie Moniky

Bártové „Gilbert&Sullivan: Přímí předchůdci muzikálu 20. století“. V rámci pozornosti, kterou *Disk* soustavně věnuje ansámblovému divadlu jak v rovině jeho ideje, tak současné podoby, zabývá se Zuzana Sílová v článku „Pařížské ansámblové divadlo“ zásadami, jimiž se řídí Comédie-Française, a tím, jak se tyto zásady projevují v jejím repertoáru a některých současných inscenacích. Jiří Heřman, který v minulém čísle psal o několika pozoruhodných inscenacích Opéry National de Paris, referuje tentokrát o dvou repertoárových číslech mnichovské opery: jde o barokní Cavalliho operu *La Calisto* (mnichovská opera se barokní produkcí věnuje soustavně dlouhou řadu let) a zejména o slavného *Parsifala* z roku 1995, který je na repertoáru dodneška. Štěpán Pácl píše pod názvem „Jak si v Dánsku hážou klacky pod nohy“ o představení dánského tanečního souboru Granhøj Dans nazvaném *Obstrucsong* a Miroslav Vojtěchovský v článku „Portrét jako obraz procesu hledání sebe sama“ o výstavě významné současné fotografky Rineke Dijkstrové v Galerii Rudolfinum. Josef Herman recenzuje pod titulem „Třikrát o Mozartovi“ nejnovější česky vydanou mozartovskou literaturu. Nechybí samozřejmě hra: tentokrát je to *Dorotka* Magdaleny Frydrychové, od níž jsme tiskli už ve 12. čísle *Panenku z porcelánu*.

red.

# Performance – mezi činností a scénováním

Július Gajdoš

Ke studiím Jacquese Derridy, které u nás vyšly, patří také snad jediná, kterou kdy napsal o divadle; má titul „Divadlo krutosti a hranice reprezentace“.<sup>1</sup> V ní se sofistickým způsobem vyrovnává s artaudovskou tradicí „divadla krutosti“ a troufám si říct, že v kontextu jeho pozdějších dekonstrukcí re-konstruuje to, co v něm v souvislosti s Antoninem Artaudem možná budilo obdiv. Derridův obdiv k „divadlu krutosti“ je především obdivem k divadlu neexistujícímu, ale možnému, k divadlu metafyzickému. Derrida v souhlasu s Artaudem odmítá reprezentaci, za jejíž nejnaivnější formu považuje mimesis, a v klasickém divadle vidí pouhou imitaci (Derrida, 1993: 121). Podle něho „divadelní umění má být původním a privilegovaným místem této destrukce nápodoby“ (ibid). V Artaudových intencích vyhání z jeviště autora, protože ztročňuje interprety a nutí je, aby naplňovali jeho záměry, v přesvědčení, že tím zbavuje jeviště teologie a že mu tak přestane vládnout řeč – logos. „[...] fonetický text, promluva, sdělovaná mluva“ (Derrida 1993: 123), to vše způsobuje reprezentaci a ta slouží logu nebo je nanejvýš ilustrativní. Společně s Artaudem, pro kterého bylo opakování nepřítelem jeviště, na její místo klade „tvo-

řivé obrazy, bez nichž by nebylo divadla – THEAOMAI“ jako jedinou možnou viditelnou (non-)reprezentací a připouští jediné „autoprezentaci čistě viditelného, dokonce čistě smyslového“ (Derrida 1993: 126).

Domnívám se, že podstata Derridovy interpretace „divadla krutosti“ Antonina Artauda je v neporozumění obsahu slov *mimesis*, *imitace* a *reprezentace*, jak v jejich konotacích, tak dokonce v takovém přizpůsobení jejich významu, aby vyhovovaly Derridovu vlastnímu pojetí. Pokud si totiž pod těmito slovy představíme pouze mechanické opakování v duchu reklamního sloganu ‘neimituj, ale inovuj’, pak je přímo nezbytné zbavit takových postupů jakýkoli druh umění. Současně nás před bezduchým opakováním dostatečně varují i nové technologické prostředky, které umožňují reprodukci nebo digitální záznamy. Vědomí samotné této možnosti nás vybízí k tomu, abychom mimesis a reprezentaci neztotožňovali s pouhým opakováním a dali spíše prostor Aristotelovu pojetí napodobení možného, jímž se liší básník od dějepisce, a také tomu, co Derrida sám v artaudovském duchu interpretuje jako „krutou reprezentaci, která námi prostupuje“. Ta nás vede k tomu, co sám nazývá „non-reprezentací“, tj. „původní reprezentací, znamená-li reprezentace rozvíjení objemu, mnohorozměrného prostředí, zkušenost vytvářející svůj vlastní prostor“, a co po-

<sup>1</sup> Viz knížku s názvem *Myslení o divadle II.*, připravenou Miroslavem Petříčkem jr. a vydanou v Praze nakladatelstvím Herrmann a synové v roce 1993.



jmenovává slovem „rozprostraňování“<sup>2</sup> (Derrida 1993: 125), v jehož rámci, zjednodušeně řečeno, se otevírá neznámý prostor, řeč nedominuje, čas, který probíhá, nás sice k reálnému času odkazuje, ale není to čas lineární, nýbrž to, co Artaud podle Derridy chápal jako „nové pojetí prostoru a zvláštní ideu času“ (ibid.). Při dalším rozvíjení těchto myšlenek mohou jenom konstatovat, že vyjadřují základní přístup tvořivého ducha k jakémukoliv druhu umění, divadlo nevyjímaje.

Podle Derridy tkví problém reprezentace také v tom, že divadlo slouží literatuře. Sám říká, že „v poezii jakožto literatuře verbální prezentace rozřezuje jevištní reprezentaci“ (Derrida 1993: 127) a volá po tom, aby se psaný text a mluva staly *gesty* (Derrida 1993: 128). Derrida se vlastně dovolává kvalitního divadelního představení bez deklamace a ploché narativy, toho, co známe z Wagnerova *gesamtkunstwerku* a snad ještě příznačněji ze Zichova pojetí, tj. z bezprostředního vztahu uměleckých složek, jejich vzájemného průniku a dynamické souhry ovlivňující celkovou podobu uměleckého díla. Ovšem na rozdíl od Artauda, který svým „divadlem krutosti“ reaguje na převahu naturalismu a realismu v divadle a v kontextu své doby volá po obnově, Derrida spíše usiluje o aplikaci své filozofické koncepce na divadlo. Stejně tak jak se divadlo musí osvobodit od narativy a deklamace, mělo by se také osvobodit od různých filozofických koncepcí, často uplatňovaných v modernistickém i postmoderním divadle, ve kterých jde spíše o filozofii divadla než o divadlo samo.

Z takové koncepce vychází i citovaná Derridova studie, ve které se její autor ne

2 V tomto případě bych uvítal klasičtější derridovskou dekonstrukci slova *reprezentace*, i když tvoření nových pojmů je vždy inspirující. Slovo *rozprostraňování* spíše označuje jenom část toho, co se pod reprezentací skrývá, a odkazuje nás sice k prostoru, ale již méně bere v úvahu čas. Ten hraje v souvislosti s reprezentací jako nástroj performance v jejích různých polohách a historických proměnách důležitou roli.

zcela přesvědčivým způsobem snaží 'naroubovat' své pojetí znaku a reprezentace na Artaudovo „divadlo krutosti“. Jak by se dal skloubit znak, který je pro něho vždy substitucí, tedy pouhým opakováním něčeho nepůvodního a zástupného, s reprezentací něčeho původního, tedy s *non-reprezentací* totožnou s původní, tj. neopakovatelnou reprezentací? Derrida to v závěru své studie řeší poukazem k významu, který pokud nás odkazuje k *témuž*, má být ideální – „a idealita je zabezpečená možností opakování“ (Derrida 1993: 130). Nejzřetelnější forma ideálního opakování je podle něho v bytí (jako opakování neopakovatelného – pozn. JG) a tímto přemostěním dospívá k tomu, že lze spojit reprezentaci s opakováním, pokud za základ takového ohraničení určíme kruhovou mez. „Ohraničení je kruhová mez, uvnitř níž se donekonečna opakuje opakování diference“ (Derrida 1993: 131). Jak ale chápat v jeho pojetí znak ve vztahu k idealitě, když – jak sám tvrdí – význam se pořád odkládá (iteruje)? V jakém okamžiku – při ustavičném odkládání významu – dojde k této idealitě? Jak může dojít k *différance* znaku v kruhu, který nemá počátek ani konec a nemůže se tak s ničím diferovat?

Zmiňuji se o tom nikoliv kvůli nutnosti hledat řešení, pokud nějaké existuje, ale abych uvedl symptomatický příklad toho, jak i v případě tak proslaveného filozofa lze jen s největšími obtížemi, jestli vůbec, aplikovat některé filozofické koncepce moderny i postmoderny na divadlo, i když jsme toho v současnosti tak častými svědky. V citovaném případě to nezapřičiňuje jenom zásadní nesoulad mezi substituční povahou a idealitou znaku – a z toho také plynoucí pojetí *reprezentace* –, ale především to, že podstata „divadla krutosti“ spočívá přece jen v něčem jiném. Artaudovo pojetí 'bytí v divadle', které chce vycházet z esence či prapodstaty existence divadla, jeho úsilí dotknout se těchto fenoménů, a tím se spojit s metafyzickou rovi-



nou světa, má smysl v kontextu své doby a představuje způsob, jak se odpoutat od realismu a naturalismu a očistit od nich divadlo i bytí v prostoru a čase.

K touze po čistotě se zcela přirozeně pojí proces očisty. V tom tkví dominantní Artaudova snaha: očistit divadlo jako instituci (po čemž divadlo v představách svých reformátorů přímo permanentně dychtí), ale také a především skrze očistu dospět k metafyzice bytí, což je vždy součástí úsilí dosáhnout univerzální pravdy. Krutost byla pro Artauda prostředkem této očisty a směřovala k mobilizaci psychiky, k psychickému nasazení, vypětí, pozdvižení a vymanění se z všedního divadelního provozu ve jménu obnovy divadla jako výjimečné formy života. Domnívám se, že spíše než na non-representaci v Derridově pojetí záleželo Artaudovi na takové očistě, protože teprve skrze ni bylo možné dosáhnout zamýšlené proměny.

V těchto snahách lze vidět kořeny performance,<sup>3</sup> tj. úsilí o takovou formu reprezentace, která by v souladu s přírodou obnovila divadlo a psychiku člověka. Spojení přírody a psychiky je pro modernisty-esencialisty neoddělitelné. Kolektivní nevědomí, archetypální pojetí, metafyzická rovina a prorůstání mytologie s lidskou psychikou jsou symboly tohoto typu divadla-performance a mají představovat kondenzovanou manifestaci nejskrýtějších sil života. Philip Auslander uvádí v souvislosti s performancí termín Petera

3 Tyto snahy o očistu divadla nezačínají u Artauda. Lze je vysledovat u všech velkých divadelních reformátorů, kteří se v touze po obnově divadla pokoušeli zbavit divadlo jeho nedostatků. Vedle sebe tu stojí jak Craig, tak Stanislavskij, Appia a Mejerchold i Boal. Linie obnovy-očisty v rámci francouzského divadelního vývoje sahá až k futuristům. V tomto kontextu se lze snad nejspolehlivěji opřít o Copeauovu divadelní koncepci. Jeho „*renovation*“, *obnovení, obrození nebo očistění* [...] *návrat ke kořenům divadla, které se musí vždy hrát, jako by to bylo poprvé a naposled*“ (Hynar 1996: 101), vypovídá o podobných záměrech. Zvláštní postavení A. Artauda, který je jakousi legendou francouzského divadla, jistě způsobilo jeho vzezření mága. Zatímco předešlé generace se pohybují na hranici mýtu a mystiky, pracují s transcendencí a imanencí, Artaud tuto hranici už programově překračuje.

Brooka „svaté divadlo“, což má být divadlo směřující k nepostižitelné komunikaci, univerzální rovině zkušenosti, k realitě hlubší než je její každodenní forma, divadlo „povznášející své diváky do emocionální harmonie oslavou společné identity jako formy lidského bytí“ (Auslander 1997: 13). Základní směřování antického i tohoto typu divadla vidí v katarzi. Podle něho klasické antické představení vyvolává u diváků svými obrazy a symboly emoční stavy a evokuje tak individuální i společné prožitky. Součástí takové – aristotelovské – katarze je učení ve smyslu úsilí naučit se nakládat s těmito emocemi, a to nejenom pokud jde o dodržování jisté konvencionální etiky těchto emočních stavů, ale i o ideální rovnováhu svých vnitřních stavů. Auslander tvrdí, že u tzv. „svatého divadla“ jde především o výsledek katartického účinku, který je důležitější než samotný prožitek. V zájmu dosažení určité individuální rovnováhy je třeba vyřešit nevyřešené a uzavřít stresující minulé zážitky. Proto je přesvědčený, že divadlo Artauda, Brooka i Grotowského usilovalo především o terapeutickou katarzi. Tato forma katarze vychází z terapeutického procesu realizovaného divadlem, nikoli z obrazů a symbolů.

Mezi Grotowského „chudým“, Artaudovým „krutým“ a Brookovým „svatým divadlem“ vidí však Auslander rozdíly. Grotowski sice podle něho nazýval své herce ‘svatými’, protože jejich základním posláním bylo sebeobětovat se prostřednictvím divadelního aktu, nikoliv však dospět na metafyzickou úroveň. Hercovo tělo představovalo nástroj s ukrytou psychikou, která se ale neměla odhalovat před publikem, nýbrž sloužit tomuto aktu. Proto byl herecký trénink zaměřený na sebezkoumání a sebestipování tak, aby se eliminovaly různé vedlejší psychické projevy a směřovalo se přímo k fyzickým metaforám. Procesem performativního sebezkoumání bránícího pouhé afektovanosti tak herci vytvářeli

modely, které měly sloužit divákům pro vlastní sebe-kontemplaci. Na rozdíl od Artauda i Brooka, u kterých propojení divadla s metafyzickou rovinou a směřování k univerzální pravdě bylo základním východním bodem, Grotowskému šlo o rozpoznání osobní pravdy, a to jak u herců, tak u diváků. S Auslanderem lze do jisté míry souhlasit také v tom, že 'svatost' měla něco společného s vyvoleností, s určitým elitářstvím, protože jenom někteří byli schopni tohoto 'zasvěcení'.

Artaud věřil, že očistěním a stimulační mentální energie lze tvořit *theamai* a dospět k metafyzické rovině, kdežto Grotowski směřoval k očistění od všedního života, aby herci společně s diváky dosáhli pocitu *světské svatosti*. Například u Brooka se *theamai* projevilo v inscenování představení ve starořečtině nebo umělém jazyce. Vycházel totiž společně s Grotowským z existence univerzálního divadelního jazyka vytvořeného z ideogramů. Artaud staví *theamai* proti řeči, ale také proti podívané. Jsou to pro něho tvořivé obrazy ve smyslu vizuální 'řeči' divadla, i když slovo řeč může svádět k tomu, proti čemu tyto obrazy Artaud stavěl. U Brooka i u Grotowského už jde o jazyk tvořený z ideogramů,<sup>4</sup> což lze v tomto pojetí chápat jako určitý druh scénického jazyka, kde to scénické je skrze fyzické tělo a psychickou energii přetvářeno, možná minimalizováno, a směřuje od určitých fyzicko-mentálních metafor k znakům. Vzhledem k tomu, že motivy a jejich strukturace nehrály důležitou roli, herci komunikovali s publikem pomocí znaků tvořených podle určitých psychofyzických kódů, díky nimž získávaly povahu ideogramů. Od publika se ovšem vyžadovalo, aby s herci rezonovalo

4 Ideogram – obraz nebo symbol používaný v určitém systému písma a představující věc nebo ideu, nikoliv však jednotlivé slovo nebo frázi; *případně*: reprezentace nikoliv zobrazeného objektu, ale věci nebo ideje, jejichž potenciálním výrazem by mohl být zobrazený objekt; viz <http://www.brittannica.com/dictionary?book=Dictionary&va=ideogram>.

na společné mentální rovině, aby bylo schopné tyto ideogramy přijmout a porozumět jim. Víra v existenci univerzálního divadelního jazyka, ovlivněná C. G. Jungem a jeho teorií kolektivního nevědomí, měla tak v divadle svoji důležitou reflexi. Jestliže existuje kolektivní nevědomí uložené v lidské psychice a společně všem lidem, lze zcela přirozeně předpokládat existenci jazyka pochopitelného všem. Podstatou tohoto typu divadla bylo hledat postupy, jak tento univerzální jazyk aktivovat.

Zatímco u Grotowského i Brooka jsou diváci 'sedící', tj. je zachována distance mezi jevištěm a hledištěm, jehož účast je v souhlase s tezemi Grotowského nikoliv prožitková, ale kontemplativní (jestli lze mezi tím stanovit zřetelnou hranici a nemyslí-li Grotowski prožitkem pouhý zážitek ve smyslu jistého druhu senzace), a to na základě modelu, který představovali herci. U Living Theatre jsou už diváci součástí aktivního dění na scéně. Proměna od prožitku (kontemplace) k aktivní účasti, tzn. od divácké distance k přímému vtažení, souvisí právě s přechodem k *divadlu-performanci*, které charakterizuje tendence propojovat, ztotožňovat a rušit hranice mezi divadlem a životem. Je to cesta od Artauda a Brooka s jejich hlubinnými vrstvami ke Grotowskému s jeho úsilím o spojení archetypálních vzorů a kolektivního nevědomí s autentickou světskostí a dál až k autentičnosti Living Theatre. V rámci tohoto proudu se v teorii divadla objevují cambridžští psychologové (Berne, Goffman, Huizinga) s tendencí vymezit teatralitu života a tím na vědecké bázi ukázat neexistenci hranic mezi divadlem-performancí a životem.

Domnívám se, že Auslanderovo označení „terapeutické divadlo“ nevystihuje zcela přesně tento typ divadla a spíše vychází z interdisciplinárního proudu humanitních oborů 60. let (sociální psychologie, sociologie, psychoterapie, teorie komunikace), z tendencí aplikovat tyto

disciplíny na divadlo. Aplikace vycházela z premisy, že pokud je divadlo všude kolem, proč mu určovat zvláštní místo, dokonce stavět budovy. Hledaly se roviny divadla, které se ztotožňovaly se životem, nebo ho překračovaly. Propojení různých vědních oborů s divadlem tak bylo zcela v duchu těchto záměrů, protože byly součástí představy o divadle-životě. Často přinášely místo obohacení redukcí pohledu. Dodnes se v odborné literatuře setkáváme s tím, že divadlo je druh komunikace. Vlivem různých terapeutických a komunikačních teorií se pojetí jak katarze tak účinku zúžilo pouze na komunikační proces. Také v souvislosti s Artaudovým pojetím došlo k výraznému posunu od jeho původních záměrů. Artaud na místo dramatika postavil herce s úmyslem zbavit divadlo diktátu literatury, v terapeutickém divadle zaujímá místo herce divák-protagonista. Proto také Auslander zdůrazňuje v tomto typu divadla sám účinek, a nikoliv prožitek, ke kterému má tento účinek jako výsledek vést. Jenomže to není účinek terapeutický, který hojí psychické trauma, ale scénický efekt dosahovaný scénováním osobních prožitků. Tedy něco výrazně odlišného od klasické aristotelovské katarze, také proto, že nevede k etice citů a prožívání, ale k stimulaci toho, co každý z nás v sobě v určité míře má. Právě s touto stimulací souvisí zdůrazňování autenticity, spontaneity a důležitost momentu, zkondenzovaného ve sloganu 'bud' sám sebou'. Za tímto heslem, a to vždy, ať už zcela zřetelně nebo v pozadí, stála konkrétní představa iniciátora, stimulátora, ale především manipulátora této autenticity a spontaneity. Frekventovaným slovem se proto stále více stává z *reprezentace* pouhá *prezentace*, volání po čistém divadle se postupně proměňuje v touhu po čistém přítomnosti – čistém okamžiku –, po neopakovatelnosti a trvání zážitku.

Jak tedy odlišit divadelní představení od performance? A lze skutečně mluvit

o hraničních jevech v podobě tzv. divadla-performance, o čisté performanci nebo o performančním umění jako o zvláštním druhu? Lze tyto aktivity pokládat za nedivadelní projevy nespecifické scéničnosti či scénovanosti, nebo je možné je zahrnout do rámce specifického scénického umění?<sup>5</sup> V anglické odborné literatuře najdeme širokou škálu přístupů od autorů manifestů, kteří dávají najevo svou vyhraněnou anti-divadelnost, až po performery, kteří stavějí na dialogu a mluví o performativitě jako zrnku divadelnosti okamžiku. Snad právě proto, že slovo *to perform* má tolik významů, setkáváme se jak s tradičním pojetím, v jehož rámci se performanční umění (*performance art, performing art*) řadí ke specifickým scénickým projevům, tak s paradoxním spojením performanční divadlo (*performance theatre*), jehož paradoxnost spočívá ve snaze jeho představitelů po důsledném odlišení od divadla, tance i filmu.

V obecném smyslu lze vymezit dva dominantní přístupy k performanci: první z nich – antropologický – je součástí kulturní antropologie a je zaměřený na kulturní performance a jejich případy a vlastnosti. Vychází z poměrně široké oblasti společenských vztahů i vzorů a modelů konvencionálního chování, z jejíhož zkoumání vychází i Goffmanova definice<sup>6</sup> za-

5 Protože scéničnosti a scénickému umění se na stránkách *Disku* věnujeme již pravidelně, používám tyto pojmy v tomto kontextu, tj. ve vazbě specifické a nespecifické scéničnosti. V souvislosti s performancí mě však zajímá její vymezení v rámci specifické scéničnosti a přímo míra divadelnosti, která směřuje od prezentace ke sdělení, tak jak ji charakterizuje Jaroslav Vostrý v *Disku* 13 (září 2005), s. 21.

6 Erving Goffman ve své knize *Presentation of Self in Everyday Life* z roku 1959 (u nás vyšla pod názvem *Všichni hrajeme divadlo* v roce 1999) definuje performanci jako „jakoukoli aktivitu danou účastníkoví v daném okamžiku, která umožňuje jakýmkoliv způsobem ovlivňovat ostatní účastníky“ (Goffman 1959: 15). Pod tak široce pojatou performancí lze zařadit každou lidskou aktivitu, tedy i každé sociální chování. Současně je tato definice modelem každého takového uvažování o performanci i divadle, podle kterého není rozdíl mezi lidskou činností a divadlem-performance, a právě proto je každá lidská činnost, která ovlivňuje druhé, vlastně performance.

ložená na metafoře hraní rolí ve vztahu k postavení ve společenských skupinách, což ukazuje na její původní sociologickou orientaci. Z antropologického hlediska se pod performance zahrnují nejrozličnější projevy od účelové činnosti ke hře a soutěžení spojenému s přípravou na budoucí zápas o postavení a prosazení v sociálním poli.

Také podle Marvinu Carlsona může být za performance považována každá aktivita, zvlášť ale taková, která směřuje k uvědomění si toho, že náš život je strukturovaný na základě určitých opakování a sociálně schválených způsobů chování. Identifikace těchto způsobů vychází na rozdíl od Goffmanovy definice z uvědoměle zaměřené aktivity. V tom vidí Carlson základní rozdíl mezi jakoukoliv 'činností' a 'hraním' (*doing and performing*). Podle něho nelze obecně stavět divadlo proti životu, vše se odvozuje od uvědomělého vnitřního postoje. Carlson se přitom odvolává na termín Richarda Schechnera *rekonstruované chování* (*restored behavior*)<sup>7</sup> a vysvětluje ho jako uvědoměle představování jiné osoby. Pro něho je to běžný způsob lidského chování, který umožňuje vědomě oddělit osobu, která hraje určité role, od skupinových akcí. Carlson na 'rekonstruovaném chování' zdůrazňuje „kvalitu performance v tom, že nezahrnuje ukazování dovednosti, ale spíše určitý odstup mezi sebou a chováním, analogicky mezi hercem a rolí, kterou herec na jevišti hraje. Dokonce jestliže je akce na jevišti identická s takovou, která se odehraje v reálném v životě, na jevišti je považovaná za 'hranou', mimo jeviště pouze za činnost“ (Carlson 2003: 4). V tomto duchu uvádí dvě pojetí: jedno, které se týká představování dovednosti, a druhé, ve kterém jde o identifikaci kul-

7 Schechner definuje 'rekonstruované chování' jako „fyzickou nebo verbální akci, která není opakovaná nebo zkoušená poprvé. Osoba si přitom nemusí být zcela vědomá, že hraje jenom část rekonstruovaného chování“ (Schechner 2002: 22).

turních vzorů chování – hraní rolí. Zatímco první vymezení vychází z pojetí humanitních věd (sociologie, psychologie, etnologie a antropologie), druhé patří spíše do oblasti kulturní antropologie a směřuje k antropologii divadelní.

Snad největším 'guru' v oblasti divadelní antropologie je americký teoretik a divadelník Richard Schechner. Jeho vliv na divadlo 60. let je nepřehlédnutelný. Teze performance a tím i určitá teoretická východiska divadelní antropologie formuloval již ve svých šesti axiomech environmentálního divadla.<sup>8</sup> Schechnerovo zjednodušené vysvětlení, jak lze porozumět slovesu *to perform* prostřednictvím vztahů mezi slovesy být – činit – ukázat činnost – vysvětlit předváděnou činnost a pochopit tak, co je předmětem performančních studií, poukazuje na poměrně široký rozptyl divadelní antropologie v pojetí performance (Schechner 2002: 22). Vede nás od činnosti ke hře a představování rolí jak v životě tak v divadle a je spíše obrazem teatralizace života ve smyslu snahy transgredovat divadlo do života než charakteristikou performance z hlediska specifické scéničnosti a jejího uplatňování ve srovnání s divadlem. Nemohu opomenout jeho citaci proslulé Hé-rakleitovy věty z díla *O podstatě věcí*, že „nelze vstoupit do stejné řeky a dotknout se smrtelných substancí za stejných podmínek“. Vypovídá o důležitém fenoménu performančního divadla, totiž o víře v neopakovatelnost jakékoliv performanční

8 Viz Schechner, R. „Six Axioms for Environmental Theatre“, *Tulane Drama Review*, 1968/XII. No. 3, 160–164. Ve své knize *Performance Studies*, London and New York 2002 – kterou, tak jak je koncipovaná, lze považovat za určitý manuál performančních studií – uvádí osm typů situací, ve kterých se může vyskytnout performance: 1. v každodenním životě; 2. v umění; 3. ve sportu a jiné zábavní činnosti; 4. v podnikání; 5. v technologii; 6. v sexu; 7. v rituálu – světském nebo církevním; 8. ve hře (Schechner 2002: 25). Zdůrazňuje však, že nejde o neměnné a nepřekročitelné kategorie a různé obměny jsou možné. Jak se to u všech kategorizací stává, určitě bychom našli oblasti, které jsou stejně důležité a které do této škály nezahrnul. Jde spíše o úsilí po exaktním vymezení, které je pochybné už svým stanovením konečného počtu.

aktivity, která se v 70. letech stává jedním z východisek antividadelního hnutí.

Z tohoto pohledu je neméně provokativní i jeho esej „Drama, Script, Theater, and Performance“ z knihy *Performance Theory*, poprvé uveřejněná v *Drama Review* v roce 1973. V ní právě z pozice divadelní antropologie charakterizuje vztahy mezi dramatem, scénářem, divadlem a performance. Ve svém grafickém zobrazení umísťuje *drama* doprostřed do nejmenšího ze čtyř kruhů a definuje ho jako psaný text, který se dá přenášet z místa na místo a z doby do doby, přičemž ten, kdo je přenáší, je pouhý posel (*messenger*), který nemusí umět drama číst, natož mu rozumět a dokonce ho umět zahrát. *Scénář*, kterému určuje větší prostor a který považuje za základní kód události, je také přenosný, ale ten, kdo ho přenáší, už není pouhý posel, nýbrž vysílač (*transmitter*), který scénáři nejenom rozumí, ale je schopný ho i učit. *Divadlo* považuje za událost odehranou (*to enact*) zvláštní skupinou lidí – účinkujícími (*performers*) a je to pro něho to konkrétní a bezprostřední, co účinkující dělají v průběhu představení. Schechner mluví rovněž o divadle jako manifestaci nebo reprezentaci dramatu nebo scénáře zřejmě také proto, že připouští ‘odehrání’ nějakého textu. I když zdůrazňuje bezprostřednost a konkrétnost, anglické sloveso *to enact* znamená také opakování, ve významu odehrát nikoliv jednou, ale vícekrát. *Performanci* vymezuje nejširší, ale také nejproblematictější definovatelný kruh. „Je to celé schéma událostí, z nichž většina probíhá nepozorovaně a které se odehrávají mezi performery a diváky od okamžiku, kdy první divák vstoupí do pole performance – do prostoru, kde se koná představení – do okamžiku, dokud poslední divák neodejde“ (Schechner 1994: 72). V dramatu tak v artaudovském duchu vymezuje ústřední postavení autorovi, ve scénáři učiteli a guruovi, v divadle účinkujícím a v perfor-

manci je středem publikum. Poněkud v rozporu s tímto svým pojetím považuje manifestaci za určující projev prehistorického rituálního divadla, zatímco západní kultura nahradila podle něho manifestaci komunikací. Pokud určuje ‘poslům’ v dramatu pouze roli přenašečů bez nutnosti porozumět, stěží se mohou stát plnohodnotnými učiteli komunikace, kterou považuje pro drama za nejdůležitější. A naopak v případě manifestace scénáře (*script*) nemusí přenašeč rozumět tomu, co přenáší, protože nejde o to, co říká on, ale co prostřednictvím této manifestace říká někdo jiný – guru nebo učitel. Zjednodušeně řečeno, u dramatu má na mysli spíš prostředkující tradici a u scénáře je tíha vědění přenesena na učitele a herci jsou nástroje. Lze se jen dohadovat, proč se u divadla nezmiňuje o hercích (*actors*), ale o performerech. Jeden z důvodů je zřejmě důraz na událost, ve které vlastně herci nehrají, ale nějakým způsobem se chovají, a to tak, jak jsou nuceni se ve vztahu k takové události chovat, tj. jde o jejich momentální reakci na dané podněty. Pokud ale u performance určuje dominantní pozici publiku, obírá tak performery i o tuto možnost momentální reakce, kterou jim umožňuje v divadle. Vše tu ponechává na libosti a nelibosti publika. Divák se stává guru performance – rámcuje jakýkoliv projev, určuje jeho počátek i konec. Proto nelze Schechnerovou kategorizaci brát doslovně ani zcela vážně. Je v ní rozpoznatelná tendence po exaktním vymezení vznikajícího oboru divadelní antropologie, a s tím zřejmě také souvisí zjednodušené schéma vztahu zúčastněných stran. Schechnerovy čtyři kategorie směřují spíše k uplatnění nespécifické scéničnosti v rámci dramatu a divadla. V rámci každé této kategorizace pak vždycky věnuje nedostatečnou pozornost jedné ze zúčastněných stran. U dramatu, divadla a scénáře jako by si neuvědomoval roli publika, u performance zase vymezuje divákům takové



dominantní postavení, že není jasná nejenom role performerů, ale ani vztah mezi nimi a diváky. V tomto smyslu nelze než trvat na tom, že jakékoliv scénické umění počítá se dvěma zúčastněnými stranami, a to včetně instalace, protože jde o zpředmětnění něčeho, co má vyvolat pozornost. Konec konců sám Schechner ve svém 'rekonstruovaném chování' také počítá s tím, že osoba představuje někoho jiného než sebe, a to někomu, kdo se na toto představování dívá nebo (i když) se ho nějakým způsobem účastní.

Carlson na rozdíl od Schechnera odlišuje představování od činnosti jako uvědomělou aktivitu související s hraním rolí neboli vědomým rozhodnutím představovat jinou osobu. Právě distance mezi osobou, rolí a vymezeným prostorem je pro něho jednou z důležitých složek performance. Od performance tedy požaduje naplnění čtyř podmínek: Za prvé *oddělení od činnosti*. Mohli bychom říct, že jde o takové chování, které vždycky bere ohled na někoho, i když není přítomný nebo i když ho v případě nepřítomnosti druhých 'zastupují' přijaté normy či konvence. Za druhé *vědomé představování* jiné osoby. Nemusí to ale vždy být nějaká osoba, postać i téma, resp. tematizace. Za třetí jde o *určení prostoru*, kde se představování uskuteční. Za čtvrté o *samo představování*, které podle Carlsona nejlépe vystihuje Schechnerovo 'rekonstruované chování'. Schechner sám pochopitelně tyto podmínky nejenom nevyžaduje, ale chápe performanci až příliš široce, vlastně mimo hranice specifické scéničnosti. Pro Carlsona nejsou vztahy mezi divadlem a životem tak bezbřehé, i když oběma rovinám ponechává poměrně značnou míru transgrese. Jeho pojetí performance se však také pohybuje v oblasti nespécifické scéničnosti. Chybí mu totiž takové důvodné vymezení performance, a to i například v rámci hraní rolí, které lze přece hrát a hrát se i v životě. Vymezení, které by postihovalo svébytnost per-

formance, založenou na jistém způsobu uplatnění specifické scéničnosti, tj. cestu překročení hranice od představování ve smyslu předvádění, které může být i účelové, případně spojené se sebestylizací v životě, až k mimezi ve smyslu, kterého nabývá v umění.

Zkrátka, nejde jenom o performanci, ale také o referenci a v rámci této reference nejen o to, co se přímo představuje či předvádí, ale o to 'další', k čemu to poukazuje a co může divák prožívat, protože to přímo představené mu umožnilo se napojit. Reference souvisí tedy v tomto případě také s tím, co v přímém zobrazení chybí, ale co si musíme 'domyslet', samozřejmě nikoli v rámci diskurzivního myšlení, ale na základě prožitku obsahujícího víc než jenom to, co vidíme, co však je tím, co vidíme, stimulováno. To je možné jenom v případě, když se toto viděné zakládá na onom *jakoby*, jímž definoval mimezi už Platón, i když právě toto 'jakoby' ho vzhledem k jeho ikonoklasmu tak popuzovalo.<sup>9</sup> V tomto smyslu můžeme skutečně pokládat za performanci i Cageovo '4'33", protože tam něco chybí, totiž skladba, která by se opravdu hrála. Je to přístup *ex negativo*, kde se všechno nechává na divákovi, který má v roli posluchače, na kterou byl chováním 'pianisty' připravený, slyšet 'ticho'. U performeru, který jakoby 'hrál' pianistu, však nejde o herectví ve specifickém smyslu, protože dotyčný opravdu nemusí nic umět a to, co v rámci Cageova 'projektu performance' koná, z něho dělá pouhý nástroj. Zůstává totiž u představování ve smyslu předstírání. Herec také z jistého hlediska předstírá, že je Hamlet, ale jeho výkon v roli se stává uměním, a to právě hereckým umě-

9 Mám na mysli ikonoklasmus, který vyplývá z X., ale i z III. knihy jeho *Ústavy* a v němž je jeho následovníkem Derrida v citovaném eseji: viz interpretaci Platónova pojetí mimeze v *Ústavě* u Jürgen H. Petersona v knize *Mimesis - Imitatio - Nachahmung* vydané v Mnichově 2000 (kde se pojem ikonoklasmus ovšem přímo nepoužívá), na kterou mě upozornil J. Vostrý.

ním na základě toho, že už tento výkon vzbuzuje další „představy, myšlenky a vysvětlení“. Ani v případě Cageova 'pianisty' nejde ovšem o pouhou činnost, protože každý úkon směřuje k něčemu jinému, než k čemu patří v rámci výkonu skutečného pianisty: totiž k něčemu, co si má obstarat sám divák a co na samotném performerově (na rozdíl od hercova) výkonu aspoň v daném případě příliš nezáleží.

Michael Kirby a Allan Kaprow v knize *Happening* (1965) se shodují na tom, že happening je součást divadla. Pro Kirbyho je to „nová“, ale pořád „forma divadla, jako koláž je nová forma vizuálního umění“ (Kirby 1965: 11). Odvolává se na tradice avantgardy, na Gordona Craiga, na dadaisty a Artauda. Inspiraci nachází také v mnichovském Uměleckém divadle, v jeho spojování divadla s malířstvím a sochařstvím. V jeho duchu charakterizuje happening jako *obrazový (pictorial)*, zdůrazňuje jeho *nonverbální charakter* a strukturu v happeningu nahrazuje slovem *rozčlenění (compartmentalization)*. Zdrojem jeho koncepce je i zjednodušené pojetí Stanislavského, kterého považuje za monistu, protože podle něho ztotožňoval herce s postavou, zatímco Vachtangov a Brecht jsou pro něho dualisty, protože herec byl u nich nucený uvědomovat si postavu: na základě tohoto rozlišení charakterizuje herectví happeningu jako *nematické hraní (nonmatrixed performing)* (Kirby 1965: 16). Tento typ herectví podle Kirbyho vychází z funkčnosti oddělené od estetické a kreativní roviny, „založené na fyzických složkách nebo na účinku techniky – směřující ke konkrétnímu“, kde není prostor pro city, protože dominuje *cílená činnost* (Kirby 1965: 20). V tradičnější formě happeningu, ve kterém jsou ještě účastníci rozdělení na diváky a performery, je pro něho jejich vzájemný aktivní vztah součástí stylu.

Allan Kaprow popisuje (jde o přepis nahraného interview) svou cestu od *assemblage* přes techniku *action collage* k hap-

peningu. Název happening považuje za nešťastný, uvažuje o názvu divadelní kus (*theatre piece*), performance, hra (*game*) a totální umění (*total art*), ale nic z toho nepovažuje za dostatečně výstižné (Kaprow 1965: 47). K nesouhlasu ho vede význam slova, který vyjadřuje spíše něco spontánního – to, co se právě stane (*just happens to happen*), a vadí mu konotace slova happening s náhodnou shodou (*happening-as-happstance*). Happening charakterizuje čtyřmi základními vlastnostmi. První je *přímost a jednoznačnost* každé akce bez vedlejších významů pro každého, kdo se jí zúčastní; druhá je *hra fantazie* místo skutečného života; třetí je *organizovaná struktura* události a čtvrtá spočívá v tom, že jeho význam má mít *symbolický* nebo *sugestivní smysl* (Kaprow 1965: 49).

Happening-performance v pojetí Kirbyho i Kaprowa souvisí se scéničností a inklinuje k jejímu specifickému uplatnění, i když jakékoliv jednoznačné vymezení může být nepřesné. Kirby totiž nerozlišuje mezi činností a představováním, a to navzdory tomu, že mluví o herectví, i když o herectví nematicovém. Každé herectví je nutně spojeno s představováním a jeho součástí je i zpodobování určitých činností. Je to ovšem skutečná činnost směřující k nějakému cíli? Není to činnost, která je součástí nějakého chování? Zapaluje si herec na scéně cigaretu proto, aby si zakouřil? I když má tuto potřebu, cílem není požitek z cigarety, ale představit určitý způsob chování nebo emoční stav, kterého součástí může být i kouření cigarety. Vostrý ve své knize *O hercích a herectví* uvádí příklad Heleny Weigelové a Ekkeharda Schalla v představení *Matky Kuráž*. Vychází z nespokojenosti kritika, který Brechtově inscenaci při jejím představení v Praze vyčítal nedůslednost v tom, že zatímco Eilif pil z prázdného poháru, Kuráž *musela vyvinout skutečné úsilí* při škrubání naturalisticky vyrobeného kapouna. Vostrý po-



ukazuje právě na to, že herec měl proto prázdný pohár, aby nemusel pít a mohl hrát, zatímco „v případě s kapounem musela herečka naopak skutečně škubát – a to proto, aby (také) mohla hrát; vtip spočíval v tom, že neměla hrát škubání kapouna“ (Vostrý 1998: 165), ale poslouchat a reagovat na to „jakoby poprvé slyšela vyprávění svého syna a jeho rozhovor s vrchním velitelem“ (ibid). Kirby od nematricového herectví takové hraní nepožaduje. Neoddělitelnou součástí této formy happeningu-performance 60. let bylo totiž hrát sebe v duchu už zmiňovaného sloganu, být sám sebou a také zůstat sám sebou, protože účastníci happeningu byli ‘vrženi’ do předem nastíněných a v rámci určitého řetězce seřazených událostí, ve kterých byli nuceni nějak se chovat a jednat. To byl také důvod, proč Kirby odmítal náhodnost a vyžadoval určitou míru předem připravené organizovanosti, s kterou účastníci nemuseli být seznámeni. Ocitli se tak v konkrétních situacích zakládajících události, ve kterých neměli být nikým jiným než sami sebou. Také proto pracoval s neprofesionály (což je charakteristické i pro další americké postmoderní režiséry: Foremana, ale v jisté části aktivity nebo aspoň zpočátku i pro Wilsona), z obavy, že profesionální herci by do toho vnesli určité vzory (matrice) a nechovali by se a nejednali za sebe, jak se to ovšem vyžadovalo i na každé divadelní škole pracující ‘podle Stanislavského’.

Slovo *činnost* a *činit* nás tak může dovést k činohře, což je výraz, který by mohl být v jistém smyslu překladem slova *performance*, u nás ovšem je již historicky spjatý s ‘činit’ ve smyslu *jednat*, v jehož rámci jde právě nikoli o činnost, ale – řekněme – činění související s chováním. Zřejmě z toho také vychází Carlson ve svém přesvědčení, že jakákoliv činnost přenesená do scénického prostoru se stává hrou a je součástí *performance*. Nelze už ale o ní mluvit jako o činnosti, pro-

tože i činnost, kterou vymyslí režisér, aby usnadnil hercům pobyt na scéně, pokud se neumějí náležitě chovat (ve smyslu: nevědí co s rukama a nohama), by měla mít funkci metafory nahrazující to, co by mohlo vyplývat ze samotného hereckého jednání, kdyby bylo představováním nikoli sama sebe, ale čehosi, co s ním ani s jeho konáním na scéně není totožné.

Čtenáři tohoto časopisu jsou seznámeni s pojetím scéničnosti zkonzenzovaným ve větě ‘*udělal(a) mu (jí) scénu*’; tato věta vychází z nespécifického scénování známého ‘ze života’: Někdo proto, aby na sebe upoutal něčí pozornost, vyvolá takovou situaci pomocí chování, které se z běžně užívaných způsobů (konvenčního chování) vyděluje. Může přitom využít i jisté činnosti (třeba i škubání kapouna), která se ale stává z této činnosti samé představováním, tj. mění se uplatněním scénických prvků souvisejících se (záměrným i nezáměrným) zveřejňováním citů a pocitů v nespécificky scénické chování, případně jednání vzhledem k jeho expresivitě. Podstatou jakékoliv *performance* je scénické chování neboli scénování nějakého chování, činnosti nebo aktivity, tj. jejich uzpůsobení vzhledem k tomu, že jsou adresovány (samy o sobě či v nějakém rámci) divákům. Scénovat lze předmět či objekt, jak se to děje v případě instalace, scénovat lze ale i vlastní tělo, což je charakteristické pro 70. léta, kdy se různé projevy těla a jeho fyzické aktivity pod označením *body art* či *life art*, případně *real-time-activity* staly převažujícím zaměřením *performancí*. Zatímco představování vypovídá o procesu proměny (od činnosti k obrazu či/a výrazu), (re)prezentace vypovídá o vztahu mezi scénickým děním a životem, a to s podmínkou, že jedno nepřekrývá druhé. Vůbec můžeme mluvit o vztahu mezi činností či účelovým jednáním a představováním jako o analogii vztahu mezi životem a *performancí*. I v případě nespécifické scéničnosti vy-

skytující se 'v životě' je scénický projev určený divákům. Ani tuto formu performance nelze ztotožňovat nebo zaměňovat se životem, protože právě svou scéničností se z běžného života vyděluje. Pro specifickou scéničnost lze uplatnit Ejzenštejnovo pojetí vztahu životnosti (reálné stránky) a tematičnosti mizanscény. Příslušná 'životnost' či 'reálná rovina' související případně s psychologickou zdůvodněností (možnou motivací), je v nějakém vztahu k tematické rovině. Nedostatečné propojení obou rovin brání divákovi prožít se samotnou situací i její potenciální smysl. Bez zajištění předpokladů souvisejících s 'reálnou' rovinou nemůžeme to, co vidíme, vůbec vzít vážně, resp. tomu uvěřit, i když víme, že je to jen 'jakoby', protože to nemůžeme přiřadit k ničemu z naší životní zkušenosti. V případě, že se zůstane jenom u pouhé podobnosti se životem, nemůže nás předvedené stimulovat k prožitku, který nám je schopno poskytnout právě jenom umění. Netýká se to i performance, která souvisí s uplatňováním scéničnosti, jejímž rubem je pouhá scénovanost? Může zůstat u pouhé 'autentičnosti', která jí má zajistit životnost, když ta se bez překročení vlastní hranice mění v pouhé sebescénování?

V performančních projevech 60. let převažovala spektakulárnost inspirovaná Artaudovými *theomai* a charakterizovaná Brookovými a Grotowského *ideogramy* nebo *piktogramy* Kirbyho pikturálního happeningu. Navzdory různorodé terminologii a různým pohledům v oblasti obrazu a vizuálnosti šlo o plnohodnotný scénický obraz a do konce dekády toto úsilí skutečně převládá. V modernistické a postmodernistické performanční aktivitě 70. let nadále pokračují snahy o potlačení verbálního projevu s převažujícími antidiadelními postoji, ale také spojování vizuálnosti s novými médii, v té době označovanými jako mix-média, a se soustředěním na tělo a prožitek. Od čistého divadla se přechází k čisté přítomnosti,

kteřá se nakonec zpředměňuje v rovině těla a prožitku. Touhu po neopakovatelnosti prožitku a jeho autentičnosti nahrazuje konkretizace a zpředmětnění, kde právě lidské tělo se stává tím konkrétním, s čím lze jako s pouhým předmětem nakládat včetně sebedestrukce. Když se Chris Burden v roce 1971 nechal střelit do ruky, jeden z proklamovaných důvodů byl, že tohle už není možné předstírat ani představovat – byla to pro něho „skutečná skutečnost“ (Goldberg 2001: 159). Na druhé straně se v souvislosti se snahou po plném prožitku začala silněji projevovat tendence zbavit se těla, a tím i jeho zpředmětnění, ponořit se do kybernetického a virtuálního prostoru a stát se tak součástí čisté mysli (podrobněji viz Gajdoš 2006 v *Disku* 14, 15 a 16).

Když teoretičky Josette Féralová a Chantal Pontbriandová<sup>10</sup> píšou o *presentness* jako o postmoderní přítomnosti, nemají na mysli žádnou reprezentaci ve smyslu předešlých úvah. Naopak tuto postmoderní přítomnost staví do opozice vůči iluzi (spjaté vždycky s 'jakoby'), reprezentaci a divadlu samému. Podle nich je performance dekonstrukcí divadla. *Presentness* je esencí performance, protože znamená neustálou a nepřetržitou přítomnost – neměnné a nenarušované časové trvání. V tomto jejich pojetí není pro reprezentaci už skutečně žádný prostor. V *trvalé přítomnosti* už není co reprezentovat, protože taková performance nepulzuje mezi přítomností a iluzí. Možná že už opravdu nejde ani o scénování, jenom individuální prožívání subjektivních reflexí. Přitom v takovém vymezení je viditelná snaha postihnout podstatu performance v opozici proti divadlu a koneckonců mimo rámec specifické i nespecifické scéničnosti. Féralové a Pontbriandové jde o postmoderní bipolární

10 Jejich studie v časopisu *Modern Drama* vyšly v roce 1982 a termín *presentness* si vypůjčily od Michaela Frieda (Féral 1982, Pontbriand 1982).

vymezení performance a divadla, tj. o performanci jako absenci divadla, o performanci jako to, co divadlo není a *vice versa*. Vše má zdánlivě nahradit touha po trvání prožitku, ale spíše je to volání po působení performance na úrovni psychotropních látek než po skutečném prožitku umění. Auslander v této souvislosti zmiňuje, že došlo k tomu, čeho se obával Michael Fried:<sup>11</sup> „modernistickou senzitivitu v umění nahradila postmoderna přítomností“ (Auslander 1997: 53). Tak nás redukce pojmu *presentness* u Féralové a Pontbriandové nakonec vede zpátky k Auslanderovu pojetí vztahu divadla, katarze a účinku. Copak tu nejde právě o touhu po účinku, ovšem bez terapie, který má nahradit nejenom klasickou katarzi s její etikou citů a prožitku, ale jakýkoli prožitek, spojovaný s uměním, pouhým stavem opejení?

To vyvolává další otázku. Pokud se přítomnost v tomto pojetí stane trvalou, nenastoupí snaha o vymanění z ní? V rámci pojetí performance u Féralové a Pontbriandové by proces dekonstrukce měl pokračovat i v rámci performance a její *presentness* – trvalé přítomnosti, až dospěje k tomu, že dekonstrukce přítomnosti nás dovede k jejímu přesahu. Nemíří ale právě tyto přesahy, ke kterým nás umění vede, k tomu, abychom aktivizovali v sobě minulé zážitky společně s přítomnými a poznali, co v nás vědomě je, co se v nás skrývá i co v nás potenciálně může být? Nepohybují se tyto přesahy na hranici mezi vědomím, představami a fantaziemi? Není izolace trvalé přítomnosti (pochybují ovšem, že jí lze vůbec prakticky dosáhnout) stejně tak jako minulosti nebo představy o budoucnosti po-

11 Podle Michaela Frieda jde modernismu o víc než o přítomnost, totiž o plnohodnotný okamžitý vjem, kterým se dílo manifestuje a který přítomnost vždy přesahuje. Modernistická tendence je být vně díla, v jeho utajenosti, okamžicích tvoření. *Presentness* nazývá touhou po trvání takových transcendentních okamžiků.

vážlivou redukcí našeho prožívání, která nastává, pokud se vzájemně neprolínají? Domnívám se, že zodpovězení těchto otázek nás dovede k tomu, že ve scénickém umění nelze izolovat čas v rámci žádného prožitku, stejně tak jako se nelze vyhnout reprezentaci, tj. scénování, jehož výsledkem není jen představení *předmětu* ve významu jeho scénovanosti, ale *tématu* souvisejícího s jeho potenciálním smyslem. Ve snaze o izolaci samotného projevu lze spíše vidět tendenci uplatnit postmoderní filozofii divadla v divadle, se kterým nemá tato filozofie ve skutečnosti nic společného. To svědčí o pokračující tendenci minulého století chápat a vysvětlovat divadlo pomocí aplikace nějaké ideologie místo z něj samého, tj. z toho, co ho činí skutečným divadlem.

### **Použitá literatura:**

- AUSLANDER, Ph. *From Acting to Performance*, London and New York 1997
- CARLSON, M. *Performance*, London and New York 1996
- DERRIDA, J. „Divadlo krutosti a hranice reprezentace“, in: *Myšlení o divadle II*, Praha 1993
- FÉRAL, J. „Performance and Theatricality: The Subject Demystified“, *Modern Drama* 1982/25, 1: 170–181
- FRIED, M. *Art and objecthood: Essays and Reviews*, Chicago/London 1996
- GROTOWSKI, J. *Toward a Pure Theatre*, London 1975
- HYVNAR, J. *Francouzská divadelní reforma*, Praha 1996
- KIRBY, M. „Introduction“, in: *Happenings*, New York 1965
- KAPROW, A. „Statement“, in: *Happenings*, New York 1965
- PONTBRIAND, Ch. „The Eye Finds nou Fixed on which to Rest“, *Modern Drama* 1982/25, 1: 155–162
- SCHECHNER, R. *Performance Theory*, London and New York, 1994
- SCHECHNER, R. *Performance Studies*, London and New York 2002
- VOSTRÝ, J. „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“, *Disk* 13 (září 2005)
- VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha 1998

# Drama jako model jednání

Jan Císar

**P**o jistou dobu, od Vojana až po Lukavského, bývala postava Hamleta příležitostí reflektovat postavení člověka ve světě. Skrze Hamleta poznávali tvůrci inscenace sebe a díky jejich dílu to činila spolu s nimi část veřejnosti.<sup>1</sup> Neplatí to samozřejmě jen pro české divadlo a českou společnost. John Carrol tvrdí, že *Hamlet, princ dánský* je „s výjimkou bible nejčastěji komentovaným dílem západní kultury a nejhranější hrou“, která „zasáhla novověkou kulturu v jejím citlivém místě tak, jak se to už žádnému jinému dílu nepodařilo“ (Carrol 1996: 34). Jiří Jousek v předmluvě ke svému překladu *Hamleta* píše: „Žádná divadelní hra na světě nesoustředila na sebe takovou pozornost jako Hamlet“ (Jousek 1999: 5). Takových tvrzení by bylo možné najít množství. Všechny by potvrdily mimořádné postavení tohoto Shakespearova textu v evropské činohře. Samozřejmě že existují i názory, které text *Hamleta* odmítají. Důvodem tohoto kritického postoje je často totéž, co jiné na tomto textu naopak přitahuje: nelogičnosti a protiklady, nedořečenosti a náznaky nevyřčených, skrytých významů, jež nabízejí stále nové alternativy výkladu, znovu provokují svou otevřeností, v níž se tají neuchopitelná záhadnost. *Hamlet* byl ‘metakriticky’ i umělecky – tj. scénicky – interpretován na mnoho způsobů. Jousek vypočítává, že byl chápán jako historická kronika, rodinné, psychologické, filozofické drama, básnická či politická hra, thriller, duchařský příběh atd., atd. Přesto jeho záhadnost trvá.

Poslední léta udělala v českém divadle z *Hamleta* titul, na němž se spíše zkoušely různé ‘postmoderní’ a ‘dekonstruktivistické’ režijní postupy a tato problematika byla odsunuta do pozadí, ne-li zcela pomínuta. To ovšem neznamená, že tajemství či záhada ‘Hamlet’ jako výzva přestala existovat. V jistém směru dnešek – především praxí scénické tvorby – tento atribut zesílil, neboť setkání s *Hamletem* znamená dotknout se jádra **dramatičnosti** jako specifické, jedinečné, substanciální určenosti, jež utváří scénický tvar a jeho představení jako divadlo dramatické; navíc také jako souhrn vlastností, jimiž se toto divadlo liší od divadla jiného. To se týká i literatury, kde projev dramatičnosti stvořil jeden její druh nazývaný **dramatem**, druh, který Aristoteles odvozuje ze slovesa drao = činit, konat, jednat a který je spojený s mimezí jako předváděním lidí jednáním. Toto

1 Vojanův *Hamlet* (1905, režie J. Kvapil) spojující v sobě romantický individualismus Kolářův s kritickým individualismem, jenž spoluzakládal tradici českého moderního divadla, vyslovoval svým postojem pocit beznaděje odpovědnosti, již na sebe přijímala na přelomu dvou století silná osobnost spoléhající na svou vnitřní pravdu, již se dobírala všemi možnými způsoby, za niž plně odpovídala a již se nikdy nevzdávala. *Hamlet E. Kohouta* (1926, režie K. H. Hilar) byl „obrazem tehdejšího poválečného mládí, zjištěného hořem z rozumu, rozbolestněného poznáním zla a trpčícího potřebou citu, ale nacházejícího v sobě i sílu bit se s lidskou proradností“ (*Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha 1988, s. 225). *Hamlet R. Lukavského* (1959, režie J. Pleskot) byl příběhem o vůli a snaze jednotlivce pochopit rozumem podstatu mocenské struktury a najít vůči ní účinný způsob jednání.

vymezení dovoluje drama jako druh literatury chápat také jako normu. Normu, která v jistých souřadnicích může být chápána jako norma-pravidlo, tj. norma „verbálně vyjádřená a kodifikovaná do podoby závazné instrukce a pravidla“ (Chvatík 1994: 27), a jindy jako norma, jež je buď realizována v díle nebo je z něj jakého díla, či skupiny děl, následně vyvozována. Jedna větev vývoje probíhala už od Aristotela a zejména od renesance v poloze pokusů definovat drama jako specifický druh literatury a definovat obecně normy, které jsou pravidlem zaručujícím vznik a existenci tohoto literárního druhu. Druhá větev tohoto vývoje se odehrávala tvorbou jednotlivých dramatických textů, které drama převáděly do podoby, která odpovídala konkrétní době, jejímu citění a chápání světa a člověka v něm, a posouvaly tak konkrétní principy utvářející drama.

Jenže: žádná z norem dramatu netvoří **řád** dramatu. Ten formují a konstituují **určující vazby** tohoto druhu literatury ke skutečnosti dané **jednáním**. Nikoliv asi jenom v aristotelovském duchu jako mimeze předvádějící jednání lidí. Ale jako záležitost **filozofická**, která znamená vědomé, zaměřené působení individuálních a kolektivních lidských subjektů na veškeré prostředí, v němž tyto subjekty existují. Jde tu především o subjektivní určování cílů, o rozhodování a motivace, jež vedou k těmto cílům a rozhodnutím. Není to činnost, jíž označujeme v běžném smyslu toho slova nějaký způsob aktivity, fungování. Má-li být jednání jako konstituující moment dramatickosti činností, pak musí nutně obsahovat klíčový a fundamentální princip subjektivního momentu, jímž člověk navazuje svůj vztah ke světu, skutečnosti a tím uskutečňuje i sám sebe.

Řád dramatickosti (a tedy i dramatu) se stává filozofickou záležitostí spolu s rozmachem kultury řeckých městských států v 6. století př. n. l. Projevuje se to mimo jiné i tím, že stoupá význam zkoumání jednotlivostí, událostí i věcí, o nichž je potom stejně jako v mýtu **vyprávěno**. Na rozdíl od mýtu je to však vyprávění o něčem, co původce tohoto vyprávění sám poznával a zkoumal. Tento způsob poznávání a sdělování dostane název **HISTORIÁ** a znamená všechno, co člověk může vidět, zvědět. Z této historie se rodí řecká filozofie, mýtus přestává být samozřejmou daností. Filozofie jako snaha vyložit svět z **přirozených příčin** vzniká v tomto období i v Indii a Číně; každá z těchto filozofií si však vytváří svou osobitost a jedinečnost. Logizací mýtu, lyrikou i mysterijní moudrostí se postupně rodí přesvědčení řeckých „nejprvnějších filozofů“, že pronikání k moudrosti je záležitostí jedince, jeho odpovědnosti a konání: „Moudrost musela být uchopena osobně, individuálním lidským já, individuálním rozuměním svobodného jednotlivce“ (Bouzek 1994: 31). Z tohoto stadia se vyvine pojetí základního úkolu i způsobu řeckého myšlení, řeckého duchovního světa: poznání sebe sama a skrze ně poznání světa. Řekové sami se v tomto smyslu „cítili jako první svobodní lidé na světě a tento pocit hrdosti vedl k prosazování vlastní zvláštnosti, jedinečnosti tohoto svobodného člověka“ (ibidem).

Tento svobodný člověk byl ovšem vytržen se starého světa řízeného bohy prostřednictvím herojů. Musel nový svět zlidštit, naučit se zacházet se vztahem k materiální skutečnosti, již používal jako nástroj poznání. Už Hegel si povšiml této zvláštnosti, když ve *Filosofii dějin* konstatoval, že činnost ducha nemá v Řecku ještě svůj materiál, orgán, ale potřebuje přirozený podnět a přirozenou látku. Není to podle Hegela svobodná duchovnost, ale k duchovnosti vytvořená přirozenost. To platí i pro řecké umění, které usiluje uchopit skutečnost obklopující člověka antropocentrickým způsobem, přizpůsobeným vlastní míře. Takto „vy-





W. Shakespeare, *Richard III*. Činohra Národního divadla v Praze 2006. Vladislav Beneš (Lord Stanley) a Richard Krajčo (Richard, vévoda z Glostru)

tvářelo řecké umění pro řeckého člověka kosmos – jenž znamenal jak vesmír, tak řád i šperk, to, co zdobí – ve kterém mohl uspokojivě existovat, žít, který byl opakem vnějšího, neprozkoumaného a uměleckým tvořením nezušlechtěného chaosu“ (Hegel 1966: 19). To umožnilo a dovolilo Řekům také kladení otázek vztahujících se k člověku, jeho uvědomování si sama sebe. Tak jednání činilo z člověka **přirozený** podnět umělecké tvorby, která znamenala uchopit, vidět člověka jako tvůrce kosmu, v němž první a hlavní roli hraje subjekt, jeho rozhodování a činy, které z něho plynou. Jednání Antigony a Kreonta soustřeďující se na to, co mohou dosáhnout a co nikoliv, jaký kosmos chtějí a mohou stvořit, činí z tohoto mýtu thébského cyklu zcela zvláštní způsob **narace**, kterou lze popsat a vyjádřit slovy Míeke Balové: „Příběh (histoire) sestává ze souboru událostí v chronologic-



kém pořadí, z jejich umístění v prostoru a ze vztahů s aktéry (acteurs), kteří jej způsobují či prožívají“ (Balova 1977: 4).<sup>2</sup>

To všechno patří do řádu dramatu, jež vložili evropské dramatické kultuře do kolébky staří Řekové. Jednání je v něm vlastností, která tvoří **model** subjektů jako nejpodstatnější součást procesů, jež jsou výsledkem lidské aktivity v konkrétním prostoru. Pojem model v tomto kontextu označuje jistá společná pravidla i znalosti, jež platí pro určitý okruh těchto subjektů. Patří do něho kontakty s okolím, partnerské kontakty, emoce, normy, hodnoty. Je to **mimoestetická** kvalita, která v duchu řeckého odkazu vtahuje skutečnost do umění jako nástroj poznání. Jednání je takto možností zachytit konkrétní podíl lidského subjektu na formování světa v rovině snahy a vůle působit k nějakému určitému cíli. Je proto také tvůrcem rozhodujícího a klíčového principu, který utváří systém **dramatu** jako způsob narativu, jenž má specifičnost vyvěrající z jednání subjektů

2 Tato problematika nás vrací k některým pojmům a otázkám s nimi spojenými, které dobře známe a s nimiž máme své zkušenosti, neboť je to rozpracování vztahu mezi fabulí a syžetem, ať už se ty úvahy odehrávají pod jakýmkoliv názvem a z jakéhokoliv úhlu pohledu. Tyto rozvinuté studie o narativu a případně fikci a fikčních narativech přinášejí však do starých témat nové podněty pro uvažování o řadě už jakoby uzavřených otázek – včetně dramatu jako specifického druhu literatury, jež chce být předvedena na jevišti. Ostatně, není to nic nového. Aktanční teorie se o něco takového rozsáhle a důsledně pokusila a zanechala za sebou výsledky, jež lze sice odmítnout jako „divadlu na hony vzdálené“ (Gajdoš, J. *Od techniky dramatu ke scénologii*, Praha 2005, s. 51), leč v souvislostech současné naratologie její vzdálenost praxi scénické tvorby možná může dostat nové, jiné dimenze.



◀ W. Shakespeare, *Richard III.*  
Činohra Národního divadla v Praze  
2006. Richard Krajčo a Jana  
Preissová (Královna Alžběta)

▶ W. Shakespeare, *Král Richard III.*  
Slovácké divadlo Uherské Hradiště  
2006. David Vaculík (Markýz  
z Dorsetu) a Irena Vacková  
(Královna Alžběta)



a vyžaduje i specifický způsob čtení.<sup>3</sup> Např. Jonathan Culler zkoumá *Oidipa krále* z toho hlediska, jak tento dramatický text zachází s jednou událostí, vraždou krále Laia, která je jednou z těch, jež dovolují narativ, sled událostí *Krále Oidipa*, číst jako proces odhalování pravdy, jako příběh vlastně detektivní. Jenže: v textu není nikdy pravda objasněna tak, že je dokázáno, že ten, koho Oidipus zabil, byl vskutku jeho otec Laios. „Svědkoví není nikdy položena otázka“, říká Culler, „zda byl vrah pouze jeden, nebo jich bylo více“ (Culler 2005: 35). Což je pro ‘detektivní’ čtení vskutku klíčová záležitost, jak víme z dialogu, kde se mluví o tom, zda Laia zabilo více lidí, nebo jen jeden. Sám Oidipus říká Iokastě před výsledkem svědka, že tato otázka je pro míru jeho viny, pro celý jeho osud nejdůležitější. Závěry, jež z toho Culler vyvozuje, se ovšem pohybují výlučně na půdě epiky, neboť přehlížejí, že pevně přesvědčení o Oidipově vině pramení z čtení dramatického textu, jehož ontologická podstata stojí na principu jednání subjektu, jenž obsahuje i estetickou funkci jako vnímání sledu událostí ve vztahu k jednajícimu subjektu. Stručně řečeno: nejde o to, zda Oidipus opravdu zabil Laia, ale o celistvost jeho jednání, jímž způsobil katastrofu v Thébách.

G. W. F. Hegel – samozřejmě v duchu své filozofie – takto jednání jako obecný estetický princip v prvním díle své *Estetiky* („Idea uměleckého krásna neboli ideál“) uchoopil a vyvodil z toho i poznatky o řádu dramatu jako modelu jednání. Byť se v této části *Estetiky* v obecné rovině věnuje modelu jednání jak v epice, tak v dramatu. V díle třetím, věnovaném už systému jednotlivých umění, vymezuje v tomto směru rozdíl mezi dramatem a epikou zdůrazněním aktivní účasti subjektu ve vztahu k událostem: „V tomto smyslu lze tvrdit, že v eposu vládne *osud*, ne však v dramatu, jak se obvykle pojímá. Dramatický hrdina dělá si svůj osud *sám* druhem účelu, který chce za daných a vědomých okolností v kolizi prosadit;

3 Naratologie toho vykonala už tolik, že orientovat se ve všech tvrzeních, názorech a oblastech teoretického zkoumání je nadmíru obtížné. Je však jasné, že nadále trvá rozlišení, které známe z dvojice fabule/syžet oddělující sled akcí a událostí od prezentace těchto událostí, které bývá nazýváno vyprávěním. Drama v tomto směru nabízí řešení, které také není zcela neznámé: události viděné **rolí** aktérů, které je působí svým jednáním a zároveň si tímto jednáním uvědomují sami sebe. Tedy v duchu Balové také prožívají.



▲ ► W. Shakespeare, Král Richard III. Slovácké divadlo Uherské Hradiště 2006. Alexandra Vronská (Lady Anna) a Tomáš Šulaj (Richard, vévoda z Glostru)

epickému hrdinovi je naopak osud *učiněn* a tato moc okolností, která vnučuje jeho činu individuální podobu, přiděluje člověku jeho úděl, určuje výsledky jeho jednání, to je vlastní vláda osudu“ (Hegel 1966: II, 272–273).

Překonávání údělu jako nezměnitelného určení života člověka vnějšími podmínkami, jako sudby vymezené a dané silami, které nezávisejí na člověku – to je řád dramatičnosti (a tím i dramatu), ať už normy odpovídající dobovým požadavkům jakkoliv tento řád modifikují. Jednou z těchto modifikací je anglické alžbětinské drama a v něm nesporně na místě prvého díla Shakespearovo. Stojí především na renesančním citění svobody jako mimoestetické skutečnosti vycházející z přesvědčení o neomezené možnosti a účinnosti jednání člověka, jenž – jak to vyjádřil Václav Černý – „chce mít teď **cenu o sobě** a získat ji individuální zdatností, člověk-osobnost chce být teď **synem svých činů**, a ne plastickým účinkem Prozřetelnosti transcendentní nebo společenské, Boha, sociální třídy, cechu“ (Černý 1998: 129). Z tohoto hlediska objevuje renesance rovněž dějiny – i jako námět dramatu. Jedním z projevů tohoto vidění a chápání dějin v alžbětinském dramatu je vliv Machiavelliho na dramatiky této doby. Pro hledání a posuzování přítomnosti Machiavelliho v alžbětinské dramatice není asi prvořadé, do jaké míry znali jeho názory, ale hlavně duch, jímž nazírá funkci člověka v dějinách, ve společnosti; duch, jenž je prvním výrazem novodobé (moderní) **politické filozofie** – a možná i její krize, protože mizí kritéria, podle nichž lze rozeznat dobro a zlo. Patrice Vermeren toto téma shrnuje takto „Machiavelli [...] se rozchází s úvahami o ideálním vladaři, do nichž se pouštěla klasická politická filozofie, a zajímá se pouze o reálná fakta a politické záležitosti. Štěstěna již není osud a může být zkrocena s pomocí *virtù*. *Virtù* již není něco, kvůli čemu existuje stát,



naopak sama existuje jen kvůli státu. Ustavení politického společenství nezávisí na štěstěně, neboť štěstěnu lze dobýt, stejně jako se dobývá žena“ (Vermeren 2006: 36). Nejde o nic nového. Např. Jaroslav Pokorný už před lety upozornil, jak pro Marlowova dramata znamenalo toto pojetí *virtù* jeden z klíčových principů jeho tvorby; *Tamerlánem* poprvé nalezl tento zdroj dramatičnosti, jež potom mohutností své imaginace rozvinul Shakespeare.<sup>4</sup> Ta mohutnost spočívá jistě v genialitě Shakespearovy obrazotvornosti, ale pro její velikost se jí dostalo zázemí v tom, že Machiavelli a už anglickými alžbětinským dramatiky vzpomínaný nemorální machiavellismus objevil **politickou FILOSOFII** zbavující uspořádání a chod státních, veřejných událostí účelovosti. Je to pronikavá zásadní změna, jak napsal Leo Strauss, jež dění společnosti vidí nikoliv jako výraz nějaké ne-lidské moci, která stanoví účel tohoto dění i chování lidí v něm, ale nahrazuje ji „přirozenou kauzalitou“ jednání subjektu.

Každé inscenační (interpretační) setkání s jakýmkoliv Shakespearovým textem znamená nutnost vyrovnat se s dramatem, jež roste z tohoto pojetí svobody, z humanismu uvolňujícího energii antropocentrismu i z divadla jako instituce, která měla už od druhé třetiny 16. století svou košatou etapu 'profesionálního' divadelnictví, jež nakonec dospěje k podobě 'veřejného' soukromého podnikatelského divadla, jehož úspěch stojí a padá s přízní diváků. Proto se otevírá všem sociálním vrstvám, vystavuje se soudu diváků, jejichž vkusu chce a musí odpovídat.

4 „Marlovův dravý temperament přitahují nadlidské formáty, u kterých italská renesanční *virtù* znamená zdatnost v uskutečňování předsevzatého cíle a zdaleka ji nelze překládat slovníkářsky pojmem ctnosti, protože si můžeme posloužit i zločinem; je mimo dobro i zlo“ (Pokorný, J. „Mýtus a skutečnost Machiavelliho v alžbětinském dramatu“, in *Shakespearovi předchůdci*, Praha 1978, s. 243).

Jsou to známé věci, ale je třeba je vnímat jako organickou součást normy, skrze niž Shakespearova tvorba utvářela svou normu dramatu jako uchopení světa, za jehož stav nese odpovědnost jednání subjektů. Alžbětinské drama – a najmě Shakespeare – svým chápáním funkce subjektu ve společenské praxi otevřelo novodobému evropskému dramatu zcela nové možnosti, jak do divadla přivést jiný svět. Ale na druhé straně: toto chápání se realizuje také jako dobová norma, jíž se doba po moderně vzdaluje. Aby jednoho dne stanula před touto dramatickostí jako modelem jednání s rozpaky – a dokonce s více nebo méně výrazným odmítnutím.

V programu k inscenaci *Hamleta* v Dejvickém divadle jsou dva výroky, které se této otázky dotýkají z gruntu. „Přečetl jsem si Hamleta a kromě úcty k autorovi jsem nenašel důvod, proč by se to mělo dělat dnes. To tragické schéma Hamleta se mi zdálo strašně odlehlé... Téma pomsty a mstitel, který pomstu nepřezijí – zdálo se mi, že tohle nejde překročit.“ To říká režisér inscenace, jenž později ještě cituje jiného režiséra: „Včera jsem mluvil s Romanem Polákem, který mi řekl, že neví, o čem by dnes Hamleta inscenoval...“ To, co režisér Miroslav Krobot říká, prokazuje, že drama jako nositel určitého modelu jednání přestalo budit důvěru a celý tento princip, stejně jako normy, skrze jejichž podobu se konkrétně vyjevoval, je už pro řadu našich současníků záležitostí, která nedokáže nic závažného sdělit.<sup>5</sup> Je nezajímavá. Přitom *Hamlet, princ dánský* nepochybně v duchu výroku otce experimentální metody Francise Bacona, že člověk podrobuje přírodu tázání, to činí maximální měrou s člověkem. Ptá se po smyslu jednání jako ustavení bytí subjektu a funkce (působení) ve společnosti. Zřejmě pro toto tázání byl *Hamlet* dramatickým textem, na němž si minulé generace chtěly a mohly uvědomovat sebe a své vztahy ke společnosti. V rozhovoru v programu dejvické inscenace režisér konstatuje, že jedním z důvodů, proč se nakonec do Shakespearova textu pustil, byla reakce jeho staršího syna, „který řekl, že o to, jestli být nebo nebýt, vůbec nejde, to že už je dávno jasné“. Režisér k tomu dodává, že se nechtěl ptát, v jakém smyslu, ale že to asi vytušil. Neříká jak, takže zbývá pokusit se to pochopit z inscenace.<sup>6</sup> Jestliže budeme pokládat slavné a legendární „být či nebýt“ – byť poněkud zjednodušeně – za kvintesenci tohoto tázání, pak tento postoj k ní přesně postihuje „nezajímavost“ dramatickosti, která formuje model jednání v Shakespearově dramatu.

Prvním vstupem Shakespearovým do řádu dramatickosti v rovině soudobé normy byl *Král Richard III.*, jenž je řazen mezi jeho historické divadelní hry. Předcházela mu *Král Jindřich VI.*, na nějž *Richard III.* navazuje. *Jindřich VI.* je kronika, žánr dějepisného písemnictví zaznamenávající historické události v chronologické posloupnosti.<sup>7</sup> *Král Richard III.* je jiný druh písemnictví, stejně

5 To je ovšem nikoliv jen problém Shakespeara a alžbětinské dramatiky. Týká se všech textů, které stojí na tomto principu dramatickosti – jednání jako model. Ozývá se v různých podobách. Jednou verbis expressis jako názor, že ten nebo onen text je prostě nezajímavý svou zastaralostí, jindy – a to především – jako scénický princip, jenž částečně nebo zcela přebudovává tento princip dramatickosti, jež text činí textem dramatickým a schopným transformace do jevištní, divadelní podoby.

6 Dejvické divadlo: *Hamlet*. Překlad Jiří Josek, scénář/dramaturgie Karel František Tománek, scéna Martin Chocho loušek, kostýmy Martin Chocho loušek a Vladimíra Fominová, pohybová spolupráce Boris Hybner, režie/spolupráce na scénáři Miroslav Krobot. 1. premiéra 12., 2. premiéra 18. dubna 2006.

7 Z hlediska narativu se nabízí zajímavá otázka vztahu narativu a ne-narativu, tedy vztahu skutečných událostí bojů „dvou rúží“, které fungují jako „mimotextově“ dané, narativní prezentaci předcházející a na ní nezávislé, k nimž narativ potom odkazuje. Dalo by nepochybně na *Jindřichu VI.* vysledovat, do jaké míry ne-narativ převažuje a posiluje kronikářskou ‘dějepisickou’ polohu kroniky. Což jenom potvrzuje, jak je dramatickost závislá na narativu.

jako plní v textu jinou funkci jeho titulní postava. Je-li Jindřich VI. jenom jakýmsi spojovacím článkem, jak konstatoval už František Chudoba, je Richard III. jedináčím subjektem, skrze nějž je sdělován a nahlížen narativ. Jeho události se mění v situace, jejich sřetězení vytváří dramatický děj jako soubor akcí a reakcí, jednotlivé sekvence i celek jednání. Ne-narativ zůstává, ale jeho popis historických událostí už není kronikou. V *Jindřichu VI.* má Richard III. dlouhý monolog, v němž „neschází pověstný hrb, zakrslá paže, chorobná ctižádost, panovačnost a odhodlání lhát, podvádět, klamat a vraždit pro onen zlatý kroužek“, píše Martin Hilský v programu k inscenaci *Richarda III.* v činohře Národního divadla (na s. 26) a konstatuje, že „Richard už ve třetím dílu Jindřicha VI. jasně říká to, co naplní skutkem v tragédii Richard III.“ Hilský uzavírá tuto pasáž takto: „Jeho autoportrét machiavellistického padoucha by nemohl být výmluvnější“ (ibidem).<sup>8</sup> Richard III. podobným monologem začíná. Je to situace, v níž zkoumá své možnosti a stanoví cíle, které chce dosáhnout, když se rod Yorků ujal vlády. Toto hodnocení politických podmínek je součástí zkoumání možností, které se před ním otevírají a v nichž hodlá uplatnit všechny své ‘přednosti’ člověka přírodou předurčeného k zločinům a vraždám. To, co bylo v *Jindřichu VI.* ještě **vyprávěnou** sebereflexí literární postavy, je v *Richardovi* výstavbou dramatického textu, v němž existují **aktéři**, kteří narativ způsobují nebo jej prožívají.

V případech mnoha dramát Shakespearových jde o obojí. Platí i v nich to, co stálo u vzniku řeckého dramatu: je to poznání světa, jehož jádrem je sebepoznání, které nemůže nebýt výrazem vlastního prožitku skutečnosti. Jedno bez druhého v dramatu neexistuje. Postavy si – přinejmenším – uvědomují praktickou stránku své situace v konkrétních podmínkách. Tyto praktické dimenze mohou nabývat poloh hlubších a závažnějších, až dojdou k rovině filozofické otevírající problém jednání jako modelu, na němž si člověk uvědomuje v nejširších a nezakladnějších souvislostech, zda může jednat tak, aby uskutečnil a prosadil své záměry a cíle. John Carrol v knize *Humanismus – Zánik západní kultury* cituje dva výroky Pico della Mirandoly z roku 1486: „Můžeme být tím, čím chceme být“ a o něco dřívější výrok Albertiho: „Člověk může dělat cokoli, bude-li chtít.“ Ukazuje na nich podstatu renesančního humanismu: „Otcové humanismu shrnují jeho základní danost těmito slovy: je-li vůle člověka dostatečně silná, je všemocný. Je schopen stvořit sám sebe. Sám si může vybrat, bude-li či nebude odvážný, čestný, spravedlivý, bohatý, vlivný. V jedné osobě je tvůrcem a svým vlastním výtvořem. Silou své osobní vůle dokáže pohnout zeměkouli. Jedinec, jenž je dostatečně silný, nalezne oporu sám v sobě: sám pro sebe je pevným bodem“ (Carrol 1996: 8).

Tohle je vlastně charakteristika alžbětinské normy dramatickosti, jež se v dramatu odrazila od politické filozofie: člověk jedná svobodně ze svého rozhodnutí, aby si vydobyl místo, postavení ve společnosti, které chce. Což znamená poznat i vlastní schopnosti, jež jsou prostředkem dosažení tohoto předsevzetí. V dramatu se stává jedináčím subjektem, aktéřem, jenž události narativu přetvořil a sdělil tímto způsobem. Richard III. vstupuje do stejnojmenného textu

8 V tom monologu např. Richard říká: „Neumím já snad vraždit s úsměvem, předstírat štěstí, když jde do tuhého, skrápet si tváře pokryteckou slzou a tvářit se tak, jak je zrovna třeba?“ Tento výčet svých schopností přetvářky, kterou umí v mnoha polohách a podobách používat, končí takto: „Vražedný Machiavel je proti mně jen břídil. Tak co? – I kdyby byla sebedál, korunu získám, bude ze mě král“ (překlad Martin Hilský 2004, citováno podle programu činohry ND).



v tomto smyslu hotový a vědoucí: ví, co chce, a ví, co umí, aby to dokázal. To ví Shakespeareův Richard, vévoda z Glostru už v *Jindřichu VI.*, na počátku *Krále Richarda III.* to jen zopakuje.<sup>9</sup> Děje se tak v obou případech monologem – či ještě lépe **samomluvou** (solilokviem), protože „samomluva se ještě více než monolog vztahuje na situace, v níž postava uvažuje nad svým psychologickým a morálním stavem a díky divadelní konvenci odhaluje to, co by jinak zůstalo pouhým vnitřním monologem“ (Pavis 2003: 363). Samomluva se rovněž podle Pavisova *Divadelního slovníku* „může dokonce stát autonomní promluvou, s vlastní hodnotou „oddělitelnou“ od hry (např. Hamletova samomluva o bytí)“. A konečně „samomluva zavádí konvenci, která umožňuje komunikaci s obecníkem“ (363–364). To platí plně pro Shakespeareovy dramatické texty a alžbětinskou dramaturgii. Samomluva dovoluje divákům – nezapomeňme: alžbětinské drama se osvědčovalo přízní či nepřízní diváků – aby přímo nahlédli do prožívání subjektu a rozhodování o jejich chytění, cílech, možnostech i způsobech, jak jich dosáhnout. Narace, sled událostí se v tomto pohledu jeví jako výsledek tohoto rozhodování a jednání; ať už zdařilý či nezdařilý. Spojí-li se několik samomluv v chronologickém sledu, mohou dokonce vytvořit druhý autonomní narativ, jenž komunikuje s divákem o tom, jak postava prožívá události narativu prvního, jenž vytváří svět okolo ní, jak v něm reflektuje sebe sama a o čem se rozhoduje v souvislosti s tímto svým sebepoznáním. Vazby obou těchto narativů vytvářejí složitý komplex, z něhož generuje smysl textu, jenž samozřejmě není snadno uchopitelný, analyzovatelný, interpretovatelný. A může být i rozporuplný.

Což je případ *Hamleta, prince dánského*. Na jedné straně je narativ, který se vztahuje k příběhu pomsty, jenž končí hekatombami na závěr a příchodem Fortinbrase. Na druhé straně funguje několik samomluv titulní postavy, které vytvářejí svůj narativ. Začínají úvahou o „plytkém, prázdném, nudném, nicotném světě“, v němž nelze žít – „kéž by to příliš, příliš těžké tělo se smělo rozplynout, jak kapka rosy“ (I.2).<sup>10</sup> Pak přijde samomluva podnícená vystoupením herců (Pro Hekubu, II.2), v níž se Hamlet proklíná, že není schopen pomstít svého otce. Následuje „Být či nebýt“, jež klade otázku, zda stojí za to žít v bídném světě, nebo jej opustit, což neuděláme, protože „myšlení z nás dělá zbabělce“ (III.1). Po setkání Hamleta s Fortinbrasovým vojskem táhnoucím do Norska přijde samomluva, která se táže, proč Hamlet neučiní to, co po něm chtěl Duch, když bůh mu dal rozum, aby činil něco jiného, než jenom jedl a spal: „Stát se velkým, to si nežádá bojovat za velkou věc, to chce porvat se o malichernost, pokud je v sázce čest“. Rozum a čest jsou významnými součástmi hodnotového systému renesance, do normy dramatickosti vstupují jako velká a důležitá kvalita formující člověka. Rozum byl přitom často ve službách cti, neboť tam, kde chyběla čest, nebylo lid-

9 Kolem Shakespeareova autorství *Jindřicha VI.* panují – jak známo – jisté rozpaky; Milan Lukeš říká, že v současnosti převládá postoj, který tento text pokládá za dílo Shakespeareovo, i když i „nejortodoxnější fundamentalisté v tomto případě připouštějí podíl spolupracovníků či stopy předlohových textů“ (Lukeš M. *Základy shakespearovské dramaturgie*, Praha 1985, s. 58). Ať tak či onak: Richard v *Jindřichu VI.* je postava, která ví, co chce, a ví, jak ze sebe stvořit plánovaný, předsevzatý výtvar. A sdělí nám tento **prožitek** sebe ve světě **monologem**. Svou úlohu v Shakespeareově ztvárnění tohoto prožitku, kdy machiavellismus se stane možností, jak zcela bezohlednými a nemilosrdnými prostředky dobýt královské moci, se mu zřejmě staly dobové prameny, jež v duchu tudorovské historiografie potřebovaly Richarda jako děsivého krále, jehož Richmond zbavil vlády, aby zachránil zemi před netvorem, stal se Richardem VII. a zakladatelem tudorovské dynastie.

10 Číslování výstupů a jednání i citace jsou podle českého vydání Shakespeareova textu *Hamlet, princ dánský* v nakladatelství Romeo, Praha 1999, překlad Jiří Josek.



W. Shakespeare, *Hamlet*. Dejvické divadlo 2006. Stanislav Zindulka (Duch Hamletova otce), Hana Seidlová (Gertruda) a Jaroslav Plesl (Hamlet)

ské důstojnosti, nebylo jednání, které by člověka pozdvihlo z jeho dna; člověk by nebyl „nic než zvíře“ (IV.4,5).

Společné jádro těchto samomluv se dá vyjádřit jako Hamletova sebereflexe čestného a rozumného jednání, které by adekvátně odpovědělo na bídný stav světa. Zdá se, že tato narace reflexivní linie, která dovolí divákům nahlížet smysl Hamletova jednání jinak než jenom jako příběh pomsty, působí dnes největší potíže. Ona ji vlastně působila vždycky – byť se jí dostávalo jména váhání. Neboť Hamlet pomstu nevykonává, a když ji vykoná, je pět minut po dvanácté, takže z hlediska psychologické logiky trpí nerozhodností (váhavostí), která jej bez jasného a zřejmého důvodu trýzní a jeho jednání paralyzuje. Na této ose a v tomto těžišti se zřejmě koncentrují hlavní pochybnosti nad dramatičností *Hamleta*, kde do popředí vystupuje narativ pomsty, zatímco narativ sebereflexe jako by nepřinášel nic než otázky, které nedokážou nic vyjasnit, zdůvodnit, o něčem přesvědčit, a Hamletovo jednání – a tím i jeho existenci – jen znejasňují a zpochybňují. Dnes dokonce jako by právě tento princip dvojího narativu v tvorbě modelu jednání, které je velkým tázáním o světě a o vztahu člověka k němu, už ztrácel schopnost výpovědi o něčem podstatném. Asi proto už nejsou inscenace *Hamleta* tak mučivě aktuální výpovědi o stavu světa a člověka v něm. Jako by aktér zvaný Hamlet tímto svým jednáním byl v přítomnosti čímsi cizím, vskutku minulým, anachronickým.

Model jednání, jenž nahlíží narativ událostí světa, v němž postavy existují, jejich sebereflexí a v tomto pohledu je aktéři sdělují, tvoříce tak model jednání, však nevádí v *Richardu III.* Ačkoliv i v tomto textu se jeho dramatičnost pohybuje v poloze, jež už má všechny rysy konstituující titulní postavu systémem ‘dvojího’ narativu – a tedy dvojího jednání. Lukáš Jiříčkovi například v jeho kritice





inscenace *Richarda III.* v činohře Národního divadla<sup>11</sup> titulní postava „v něčem připomíná Hitlera nebo Stalina“ tím, jak likviduje brutálně všechny, kdo mu stojí v cestě (Jiříčka 2006). Jiříčka patří k nejmladší divadelní generaci. Jak vidět, rozumí modelu jednání, jež předvádí *Richard III.*, velmi současně; zřejmě proto, že v tomto textu jednání přímočaře vede k boji o moc a první i druhý narativ tvoří v tomto smyslu jednotu. Tato podoba politiky je nám navíc blízká, takto politiku prožíváme a chápeme. Proto se snadno může stát mimoestetickou součástí dnešní dramatické normy. Vloni hrál na Jiráskově Hronovu amatérský soubor Kabaret Caligula, jenž na divadelním festivalu ...*next wave...* na podzim téhož roku 2005 získal cenu „objev roku“ představením s názvem *Hamlet: Přání zabít*. Je to autorský text na bázi narativu Shakespeřova *Hamleta*. Kromě jiného činí tento přepis z *Hamleta* vystrašeného, nepraktického, neurotického intelektuála, kterého Duch jeho otce naučí zabíjet, a tím jej učiní jednajícím politickým mocenským subjektem. Tvůrci tohoto představení jsou plus minus Jiříčkovi vrstevníci, kteří za své inspirační zdroje prohlašují např. hongkongské akční filmy a filmy s Arnoldem Schwarzeneggerem. Jiříčka se – předpokládám – takto na *Richarda III.* nedívá. Ale zdá se, že jednání v podobě nelidské a děsivé akčnosti (jednání rychlé, s jasným a nekomplikovaným účelem, s narativem rozvíjeným v prudkém spádu, kde následuje událost za událostí) je zřejmě této době srozumitelnější než jednání, které se činy nejenom neblíží nějakému cíli, ale dokonce se od něj vzdaluje. Koneckonců: už Hegel v první třetině 19. století konstatoval, že „přítomné prozaické poměry“ nejsou příznivé pro jednání subjektu tak, jak mu byly heroické časy, a že je třeba individuální samostatnost rekonstruovat.

11 Činohra Národního divadla: *Richard III.* Přeložil Martin Hilský, režie Michal Dočekal, scéna David Marek, kostýmy Zuzana Krejzková, hudba Michal Novinski a Jan P. Muchow, dramaturgie Daria Ullrichová. Premiéra 2. a 4. března 2006 ve Stavovském divadle.

◀ ▶ **W. Shakespeare,**  
**Hamlet. Dejvické divadlo**  
**2006. Jaroslav Plesl a Vanda**  
**Hybnerová (Ofelie)**



V *Richardu III.* tento problém není naléhavý a rozsáhlý. Spíše jde o to, jak se s tím systémem jednání, jež nabízí Shakespeare, naloží. V inscenaci Národního divadla je tento dvojitý narativ využit především a hlavně k budování charakteristiky postavy. Richard Krajčo vytváří výraznou oscilaci mezi postiženým a z běžných lidských vztahů vyrazeným jedincem a člověkem, jenž tuto vyděděnost kompenzuje tím, že dobývá moc, stoupá na její vrchol a ukazuje světu děsivě krutou sílu. Tento Richard má okamžiky, kdy opravdově volá o soucit svou opuštěností, osamoceností, poznáním své pro svět nepřijatelné odlišnosti, jinakosti; v závěru inscenace, po scéně s duchy, ukazuje polonahý svou fyzickou ubohost, aby ji doprovázel zoufalstvím pramenícím z vědomí, že jej nikdo nemá rád, protože sám není schopen žádného citu. Ale na druhé straně se bez skrupulí vrhá až s vášnivou dychtivostí do svých bojů o moc, v nichž nikdy nezaváhá nad jakoukoliv podlostí ani nad smrtí kohokoliv. Je to velké rozpětí, jež tímto dvojitým, tak rozdílným až protikladným jednáním utváří tuto postavu jako výjimečnou individualitu, která nese znaky chorobnosti. Na půdě politického dramatu může pro diváka nabýt lehce podoby politické patologie, která dorůstá krvavě vražedného mocenského zápasu.

Inscenace téhož Shakespearova textu ve Slováckém divadle šla jinou cestou.<sup>12</sup> Systém dvojitého narativu a jednání využívá k tomu, aby z různých stran a v rozdílných pohledech prezentovala model jednání, jímž se projevuje politika, skrze níž aktéři chtějí ovládat jiné a vytvářet jim vyhovující uznané mocenské vztahy. Chybí-li toto uznání, nastupuje nemilosrdné násilí. Jestliže Krajčův Richard odděluje osobní a politickou sféru, aby svým charakterem zdůvodňoval jednání ve sféře mocenské, pak Richard Tomáše Šulaje obojí spojuje. Narativ jeho samomluvy je mu prostředkem, jak analyzovat své jednání v dějinných politických událostech, jež hodlá přetvořit po svém. Slavná scéna, kdy Richard nad rakví Jindřicha VI. vyznává lásku Lady Anne a získává její přízeň, je pro Šulajova Richarda také

<sup>12</sup> Slovácké divadlo Uherské Hradiště: *Král Richard III.* Přeložil Jiří Josek, úprava Iva Šulajová a Igor Stránský, režie Igor Stránský, scéna Miroslav Malina j.h., kostýmy Eva Jiříková, hudba Martin Štědroň, dramaturgie Iva Šulajová. Premiéra 8. dubna 2006.

a neméně příležitostí, aby vážil a zkoumal, proč jeho „zlotřilost a pokrytecká hra“ mu přinesly úspěchy. A zeptá-li se, zda se nepodceňuje, je v tom na jedné straně poznání, že tímto jednáním na hraně probability může být úspěšný a dojít svého cíle, ale na druhé straně jistá sebeironie, kterou bere na vědomí, že má svá omezení a že důvody, proč jej Anna „pokládá za skvělého muže“, jsou stejně neznámé, prozrazuje jeho racionální kontrolovanou sebereflexi. Tato koncepce ovšem vyžaduje partnery, kteří – byť na menším prostoru, ale se stejnou razancí jednání – jsou aktéry tohoto mocenského zápasu. Režisér Igor Stránský se takto snaží proto každou událost narativu učinit přehlednou situací s jasnými obrysy, v níž každá postava se stává aktérem. Díky tomu se proto lady Anna Alexandry Vronské může vyjevit jako velmi silná, vášnivá žena, která dovede tvrdě odporovat Richardovi a jeho svádění, ale její vášnivost ji také přitahuje jako magnet k tomuto muži, jenž se odvážil tohoto činu, a strhne ji i ke smyslnému polibku, jemuž nechybí sexuální vzrušení. Tak se inscenace snaží začlenit všechny postavy do modelu jednání dané situace i celku narativu, jež určuje Richard. Je to zvlášť patrné na výraznosti, s níž vystupuje čtveřice žen, které jsou v tomto kontextu představitelkami sice trpkého osudu, jež jim připravilo jejich postavení manželek králů, ale nic neztrácejí na síle jednání, jímž hájí svou individualitu.<sup>13</sup>

Šulajův Richard jedná vždycky s rizikem, že má nepravděpodobné a skoro neuskutečnitelné cíle, které si ovšem vychutnává s potěšením i se zvláštním smyslem pro černý humor tohoto počínání, do něhož zahrnuje i sebe. S přesvědčením, že musí využít všeho, že nesmí v ničem couvnout a musí jít až na sám kraj svého jednání, i když ví, že jeho výsledek je vždycky závislý i na jednání jiných a hlavně na faktorech, které jsou skryté. Politika je v této inscenaci prostorem, v němž se odvážní mohou pokusit i o nemožné, postavit se všem, lámat je a podřizovat je vlastní vůli. Tahle politika je jistě hrůzná, ale v čemsi přitažlivá jako prostor absolutní, byť absurdní svobody. Jen nesmí přestoupit jisté meze, pak přijde trest. Možná by se to dalo nazvat morálkou politiků a étosem politiků. Což ostatně také není vzdálené problematice dnešní politiky.

Jasnost a přímost, s níž Shakespeare budoval ‘dvojí narativ’ jako model jednání v *Richardu III.*, jeho přechod od historické kroniky k politickému dramatu, kdy politická filozofie otevírá příležitost k pochopení toho, jak člověk uskutečňuje své cíle a stává se tím, čím chce, začleňuje tento dramatický text bez potíží do aktuálních souvislostí. Politika je přece jevem, jenž prostoupil naši realitu a s nímž jsme získali všichni nějaké zkušenosti. Zato v *Hamletovi* ‘dvojí narativ’ a z něho plynoucí model jednání velice znesnadňuje porozumění dnešnímu smyslu. V inscenaci Dejvického divadla režisér Krobot a dramaturg Tománek také tento ‘dvojí narativ’ odstranili. „Být či nebýt“ je součástí **dialogu** Hamleta a Ofélie; není komunikací s divákem, ale rozhovorem, jenž sděluje vztahy mezi účastníky dialogu, postavami. Ještě patrnější je to v rozhovoru (dialogu) Claudia a Hamleta, jehož jádrem jsou samomluvy, které obě postavy vedou po divadelním představení a v němž rozmyšlejí o svém jednání ve vztahu ke Claudiovu zločinu. Tentokrát je to však vyslovení existujících názorů, jež není ani v nejmenším sebe-

13 V této souvislosti je asi třeba říci, že Dočekal v tomto směru daleko více spoléhá na vizuální stránku (scénografie a kostýmy). Janu Machalickou rozčílila zmíněná Jiříčkova recenze inscenace ve Stavovském divadle, vadilo jí na ní všechno – od neobratností, nešikovností až po tón a styl. Ale: tato recenze postihla právě to, že problém narativu sdělovaný jako model jednání aktéry se tu neřeší, že je vskutku ponechán především vizuálnosti.



**W. Shakespeare, Hamlet. Dejvické divadlo 2006. Jiří Langmajer (Claudius), Václav Jiráček (Horacio) a Jaroslav Plesl**

reflexí vedoucí k sebepoznání a rozhodování. Je to konstatování jisté skutečnosti, která je dána a v níž lidé žijí a stýkají se. Její podoba, ať jakkoliv pochybná a kontroverzní – ten dialog vede málem ke rvačce – je přijata, a není důvodu zkoumat vztah k ní a přemýšlet o tom, jak ji změnit, natož jednat.

Dejvická inscenace končí těmito Hamletovými slovy: „Má-li to být teď, jindy to nebude. Stačí být připraven.“ V textu Shakespearově Hamlet tato slova vysloví před smluveným soubojem s Laertem – a týkají se jeho předtuchy brzkého konce.<sup>14</sup> Jsou vyvolána touto konkrétní situací jako reakce na výzvu k souboji – a proto zřejmě nejsou příliš spojována s narativem samomluv. I když jsou zřejmě jeho zakončením, vyvrcholením: Být kdykoliv připraven na smrt je jediným jednáním, jež člověku zbývá jako čestná a rozumná odpověď na stav světa. V dejvické inscenaci zazní část těch slov v okamžiku, kdy už všichni odešli – z jeviště, z Elsinoru a mnozí i ze světa. Hamlet vysloví tato svá slova, když pohřbívá Ofélii. Jsou také spojena se smrtí, ale jinak než v tom hypotetickém textu Shakespearově; vyslovují přesvědčení o tom, že celý tento svět a všichni jeho aktéři jsou mrtvou, neživou realitou, i když se ještě třeba chovají jako živí. Není náhodou, že Duch Hamletova otce je v této inscenaci naprosto přirozenou, normální součástí tohoto světa, chová se v něm přirozeně, jako by byl živý. Stanislav Zindulka jej hraje jako člena rodiny, milého a šarmantního staršího pána. Při svém prvním

<sup>14</sup> Jen pro pořádek je třeba připomenout dvě věci. Ta slova v podobě, kterou pokládáme za nejuplněnější verzi Shakespearova textu, znějí takto: „Má-li to být teď, jindy to nebude, nemá-li to být jindy, bude to teď, ale přijde to tak jako tak. Stačí být připraven“. Ta nejuplněnější verze je samozřejmě v jistém smyslu hypotézou, v níž většina moderních kritických vydání spojuje druhé kvartové a první fóliové vydání.

zjevení se objevuje ve smokingu, distingovaný člen královské rodiny, společenství dvora, vládní skupiny, příslušník establishmentu. Ve scéně v královnině ložnici přichází v županu, s dýmkou, usedá na pohovku, s laskavým zájmem poslouchá diskuzi mezi Gertrudou a Hamletem. Chová se naprosto samozřejmě, jako by šlo o domáckou idylu. Mezi ním – mrtvým – a živými není rozdíl. V něčem table inscenace připomíná Jarmuschův film *Mrtvý muž*. V něm je také předem všechno odsouzeno ke zmaru, včetně ‘antiwesternového’ hrdiny, jenž sice jedná tak, jak se na postavu z westernu sluší, ale každým svým činem je blíž k smrti. Je to prostě umírající svět ve všem všudy. V už citovaném programu k dejvickému představení je v první části tato věta: „Hamlet je hrdina, kterého nikdo nepotřebuje.“ Na základě inscenace to lze říci jinak: tento nehnutý a nehnutelný svět nepotřebuje lidi, kteří jej chtějí poznat, aby poznali i sami sebe a mohli se svobodně rozhodnout, jak jednat. Všechno je dáno. Proto tato inscenace ruší systém Shakespeareových dvou narativů a model jednání, jež z něho vzniká.

Nastoluje systém svůj, jenž je prezentován jako ta ‘mrtvá realita’. První část představení se hraje v prostoru, jehož přední část tvoří prostý nábytek: stůl, židle; klidně by se v tom dala hrát realistická *Maryša*. Snad jen lustr je poněkud honosnější a do selské světnice by se moc nehodil. Vzadu jsou plechové skříňky, které důvěrně známe ze šaten nejrůznějších zařízení, nejvíce z továren. Je to intimní prostředí domácnosti i prostředí pracovní; prostředí, které ukazuje jak rodinné soužití, tak společenství, které spojuje činnost, kterou bychom mohli nazvat správou státu. Ale především: je tak umožněno zcela obyčejné chování, v němž splývá smrt se životem. Před prvním setkáním s Duchem otce se Hamlet nejsoustředěněji zajímá o nsvítící žárovku na lustru. Když se Duch objeví, tak nejprve vystoupí na stůl, žárovku utáhne – a pak teprve Ducha začne vnímat. Živé i mrtvé tvoří jedinou skutečnost. Už není co poznávat a zkoumat, i to nejzáhadnější a nejtajemnější je jasné. Není proč jednat, přemýšlet, rozhodovat se.

Není tu prostor pro řád dramatickosti, jež evropskému dramatu odkázali Řekové a který renesance (humanismus) modifikovala na půdě politické filozofie do roviny jednání, jež sjednocuje společenskou aktivitu s tvořením individuality, jejího vědomí a poznání světa. Všechno je hotovo a skončeno, realita je jednou provždy, definitivně určena. I v tomto mrtvém životě je však třeba nějak se chovat, neboť jej nelze nebrat na vědomí, nelze se tvářit, že není. Je třeba si v této neměnné danosti hledat vlastní místo. Claudius Jiřího Langmajera je pevný, chlapský, rozhodný, jistý si svým postavením a demonstrující svou sílu – prostě otec rodiny a šéf podniku. Gertruda Hany Seidlové je unavená, hodně netečná a pasivní, skoro dekadentní. Ofelie Vandy Hybnerové je zvláště protikladná, jako by od počátku věděla, že toto rodinné soužití, tato pracovní pospolitost musí skončit, že tento svět je neudržitelný. Trochu cynická, trochu hrající pro zábavu jakési hry. Hamleta jistě miluje, ale jen málokdy svůj cit opravdu vyjeví, dokonce celkem oddaně spolupracuje na přípravě pasti, kterou její otec nastražuje na Hamleta. Horacio Václava Jiráčka je u všeho, sleduje události, do nichž je zapleten Hamlet, ale není ani v nejmenším jeho oddaným přítelem, spíše pozorovatelem, jenž se snaží uniknout jakékoliv odpovědnosti – neustále s kufrem, jakoby na útěku.

A konečně Hamlet Jaroslava Plesla. Do celé záležitosti pomsty je zatažen, nevyvíjí v ní dlouho žádnou aktivitu, bere ji jako součást svého bytí, jež mu dovoluje být floutkem, jehož pózy provokují, ironickým až sžíravě sarkastickým jízlivcem. Za tím ovšem čitelně prokmitává opovržení ostatními členy pospo-

litosti, jež se postupně mění v jakousi beznaděj a posléze sebereflexi, v níž si uvědomuje, jak tento mrtvolný život nemůže skončit jinak než smrtí, která je zákonitým ukončením existence tohoto druhu. Na pobřeží nějakého severního moře, jak o tom svědčí plážové koše, kde se odehrává druhá část inscenace, nejde o odpočinek. Je to čekání na smrt, která je přirozeným, nutným zakončením této existence, která je svým způsobem jen hrou na život. Když nepřichází, tak jí jdou naproti – usmýkání předstíráním žití. Král rezignuje, demonstrace síly a moci se ukazuje být k ničemu, královna podlehne sobě samé, své netečnosti, která už se stane únavnou – oba se napijí dobrovolně a nenápadně, nikoliv omylem, vína s jedem a tiše opouštějí scénu, na níž předstírali život. U Ofélie je od počátku jasné, že tato bystrá, inteligentní, intelektuálně zdatná dívka je natolik vědoucí, aby volila sebevraždu místo tohoto zmrtvělého života. Jediná postava, která je v tomto světě jako doma, skončí přirozenou smrtí: Polonius Václava Mareše, byrokratický správce státu, starostlivý a žvanivý otec rodiny a oddaný služebník tohoto společenství. Trousí své pravdy a vykonává činnosti, které mu přísluší, s precizní suchostí, v níž je ovšem potěšení, že má své postavení a svou funkci a především: oddaně a ochotně tomuto životu slouží. Ta jeho přirozená smrt je násilná; Hamlet jej zastřelí. Ale je to jediná smrt, která není úlevným odchodem ze světa, v němž se nejedná, jediná smrt, jež je výsledkem jednání.

Jestliže *Hamlet* Kabaretu Caligula nahradil dramatické jednání akčností, pak v této inscenaci se tak děje jarmushovským 'antihamletovským' hrdinou mrtvého světa, jenž dospívá nikoliv k poznání možností jednání, jímž člověk odpovídá na stav světa, ale k vědomí o tom, že svět zcela zmrtvěl a všichni v něm čekají na smrt. Připusťme, že je to při vši proměně, v níž dramaticčnost nekompromisně opouští svůj řád a drama přestává být modelem jednání, což vyvolává lítost a pochybnosti, otázka hodná Hamleta: jak v tomto mrtvém světě žít? A dá se v něm vůbec žít?

### **Literatura:**

- BALOVA, M. *Naratologie: Essai sur la narrativ dans quatre romans modernes*, Paris 1977
- BOUZEK, J. „Předpoklady vzniku filosofie“, in: BOUZEK, J., KRATOCHVÍL, Z. *Od mýtu k logu*, Praha 1994
- CARROL, J. *Humanismus – zánik západní kultury*, Brno 1996
- CULLER, J. *Studie k teorii fikce*, Praha 2005
- ČERNÝ, V. *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti 2 – Podzim středověku a renesance*, Praha 1998
- HEGEL, G. W. F. *Estetika II*, Praha 1966
- HILSKÝ, M. „Richard III. a zrod shakespeareovské tragédie“, in: *Program činohry Národního divadla k inscenaci Richarda III.*, 2006
- CHVATÍK, K. *Strukturální estetika*, Praha 1994
- JIŘIČKA, L. „Pop star zachránila Národní“, *Reflex* č. 10, 6. března 2006
- JOSEK, J. Překlad a předmluva, in: SHAKESPEARE, W. *Hamlet, princ dánský*, Praha 1999
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*, Praha 2003
- Program Dejvického divadla k inscenaci Hamleta* (2006) – „Slova/slova/slova dramaturga (kft) s režisérem (mk)“
- VERMEREN, P. „Filosofie a její minulost“, *Filosofický časopis* 54/2006, 1



# Scéna a vyprávění: Masacciova lekce scénologie

Jaroslav Vostrý

## Diegeze a mimeze

Námětem Masacciovy fresky, která je součástí proslulého cyklu z kaple Brancacciů ve florentském chrámu Santa Maria del Carmine a označuje se u nás obvykle „Peníz daně“ (obr. 1), je epizoda z Matoušova evangelia (17, 24–27); v ekumenickém překladu Bible ji najdeme pod titulem „Spor o chrámovou daň“ a celá zní takto: „*Když přišli do Kafernaum, přistoupili k Petrovi výběřčí chrámové daně a řekli: ‘Váš Mistr neplatí chrámovou daň?’ On řekl: ‘Platí!’ Když přišel domů, ještě než promluvil, řekl mu Ježíš: ‘Co myslíš, Šimone, od koho vybírají pozemští králové poplatky a daně? Od svých synů nebo od cizích lidí?’ Když odpověděl: ‘Od cizích’, pravil Ježíš: ‘Synové jsou tedy svobodní [osvobození od daně]. Ale abychom je nepohoršili, jdi k moři a hoď udicí; vytáhni rybu, která se první chytí, otevři jí ústa a najdeš peníz; ten vezmi a dej jim za mne i za sebe.’“*

Masacciův obraz<sup>1</sup> by bylo také možné označit za ilustraci této epizody. Takové označení je sice etymologicky spojené s vysvětlením či osvětlením (slož. z *in-* a *lustrum*), ale ve skutečnosti jde často o pouhý doplněk (výzdobu) literárního textu, který pomáhá přiblížit text tím, že ho činí smyslově názorným. Podobnému

zařazení se Masacciovo dílo vzpírá svěbytným rozvinutím námětu (syžetu). V biblickém vyprávění se setkání Ježíše a apoštolů s výběřčími vlastně jen konstatuje a největší část textu tvoří přímý ‘diskurs’ o náležitosti či nenáležitosti placení chrámové daně vzhledem k Ježíšovu postavení. Masacciův obraz představuje setkání s jediným výběřčím samo o sobě jako významnou dramatickou událost, a to i s jejími následky (Petrovým otevíráním úst ryby i placením daně); významnost této události jen podtrhuje stylizovanost prostředí, ve kterém k ní dochází a kde se vyskytují pod oblačným nebem jak hory a moře, tak – vedle stavení v dálce – napravo i dům (tj. přírodní i specificky lidské prostředí) v univerzálním prostoru. Pokud jde o vlastní námět (syžet), ze kterého se jak biblické vyprávění, tak jeho malířské ztvárnění u Masaccia odvíjí, můžeme mluvit o příhodě (anekdotě) vhodné k tomu, aby se jejím rozvinutím došlo i k nějaké hlubší pravdě. Tato ‘hlubší pravda’ (smysl příhody) se skrývá v odpovědi na otázku, kterou samo setkání s výběřčími či výběřčím klade ve spojitosti s různým postavením zúčastněných osob. Jde tedy doslova o *situaci* (*situs* = položený, nacházející se v určitém stavu) donucující příslušné osoby k nějakému rozhodování. Právě toto nezbytné rozhodování vždycky stimuluje přímé či nepřímé (‘dodatečné’, vnímatelovo), se samotným rozhodnutím

1 Pochází z roku 1425 a Masaccio narozený 1401 ho tedy namaloval tři roky před svou předčasnou smrtí údajně za 28 dní.



shodné či mu zcela odporující, přímo vyslovené či jen napovězené objevení takové pravdy (smyslu). Sepětí nepatrné příhody se závažnou otázkou, přímo probíranou v biblickém textu, tak dává aspoň původnímu biblickému vyprávění vlastně charakter podobenství.

I když se v souvislosti s podobnými obrazy mluví o **vyprávění**, resp. o narativním malířství, je jasné, že užití výrazu *vyprávění* či *vyprávěný* je v daném případě víceméně metaforické. Ačkoli obraz vznikl z podnětu biblického vyprávění (v jehož rámci máme co dělat s nějakým sledem událostí, tj. s **příběhem**, který tu představuje jak samotná příhoda, tak širší celek, jehož je tato příhoda součástí), je především právě **obrazem**.<sup>2</sup> To, co se

2 *Obraz jako zachycení podoby* (viz dále) tu v souvislosti se smyslově názorným (a zejména vizuálním) zachycením účastníků nějaké události a jejich vztahů v jistém prostoru stavím proti *příběhu* chápanému jako řada událostí, které ve svém souhrnu mohou mít nějaký potenciální smysl: *Obraz*, který má co dělat s podobou konstitutivních sil těchto událostí (nejčastěji jejich aktivních účastníků a příslušného prostředí), je výsledkem tendence zastavit čas, aby bylo možné lépe rozeznat jejich základní rysy či výraz v *daném okamžiku*, ve kterém je sledujeme všechny najednou. U *příběhu* je naproti tomu nejdůležitější *průběh* těchto událostí, tj. jejich rozvíjení v čase od prvního impulsu (zápletky) do konce. Příběh v tomto smyslu znamená v zásadě to, čemu se u Aristotela říká *mythos* a co se v angličtině nazývá *story*, zatímco ve francouzštině, kde *histoire* znamená jak dějiny, tak příběh, se např. Ricoeur, inspirovaný nepřímou Aristotelovou definicí mýtu jako „skladby činů“, uchyluje k termínu *zápletky* (*intrigue*) podle anglického *plot*: v něm totiž spatřuje ekvivalent „uspořádání skutků“ (viz Ricoeur 2000: 59). Tento důraz na „uspořádání skutků“ podle něho neumožňuje překlad Aristotelova mýtu výrazem *děj* (*fable*), jak se ostatně Aristotelův termín překládá i do němčiny (*die Fabel*) a do češtiny (*děj*). Když už je řeč o *ději* či *fabuli*, vyhrazuji tento termín pro označení konkrétního průběhu událostí, sledovatelných z tohoto hlediska jako následnost lidských činů ve vazbě na příslušné podmínky včetně 'psychologie' účastníků, s níž jsou spojeny jejich motivace. Pokud jde o způsoby podání nějakého příběhu, lze rozlišovat mezi *vyprávěním* s jeho krajní podobou monologu vypravěče (viz *aple diegesis*, tzn. 'prosté vyprávění' z Platónovy *Ústavy*, jak překládají František Novotný 1921: 110 i Radislav Hošek 1993: 131), podávajícím příběh aspoň v záměru nikoli ze subjektivního, ale z objektivního hlediska, tj. z jistého odstupu, a *předváděním* (*mimesis*, tj. v nepřesném překladu nejen uvedených českých překladatelů Platóna i překladatelů Aristotela 'napodobování'): jde vlastně o zpřítomnění jednání účastníků událostí (Jürgen H. Petersen mluví o *Darstellung*, tzn. 'představování', jak překládal už Schleiermacher, který

postupně stalo a co se na Masacciově obraze také představuje ve svých (třech) fázích, se tady přece nevypráví, alespoň ne v doslovném smyslu, ale přímo názorně předvádí, zpřítomňuje, zpodobuje. Nemáme tu co dělat s *vypravěčem*, kterému nasloucháme a který ovšem činí součástí svého monologu i přímé řeči, ale s *jednajícími osobami samými*.

Ze tří užitých sloves (předvádí, zpřítomňuje, zpodobuje) je pro identifikaci toho, oč opravdu jde, nejdůležitější to poslední. Zpřítomňovat určitou událost může (například) pomocí přímé řeči či užitím přítomného času v rámci vypravěčova monologu i literární vyprávění a za předvádění můžeme pokládat i slovní líčení názorných podrobností.<sup>3</sup>

v tom byl naprostou výjimkou; viz Petersen 2000: 21). Nejprůzračnější formou vyprávění je přitom podání příběhu pomocí slov, zatímco optimální formou předvádění je obraz jednání samotných postav v situaci, jehož zvláštním a nejbezprostředněji působivým případem je herecké jednání, přesněji řečeno, hrané představení jednání postav rozvíjejícího se v prostoru i v čase. V rámci příslušné teoretické i historické reflexe je příznačné směšování *vyprávění* a *příběhu*, které vede k používání termínu *narativ* právě ve smyslu 'příběh' na rozdíl od *narace* chápané jako podání příběhu pomocí vyprávění (angl. i fr. *narration* od lat. *narrare* vyprávět; viz dictionary výrazu *narrative* v *Oxford Advanced Learner's Dictionary* jako „a spoken or written account of events, a story“).

3 Z tohoto hlediska je prospěšné rozlišovat *vyprávění* a přímé *zpodobování* (podle platonovské i aristotelovské terminologie *diegesis* a *mimesis*) nejen z hlediska *druhu* podání nějaké události či sledu událostí (tj. příběhu), ale především z hlediska tendencí, které se vždycky tak či onak prolínají. Jde o rozdíl mezi *diegezi* ve smyslu vyprávění v čistě podobě, ve které jde o 'suché' či 'plošné', příp. 'lineární' podání samotných událostí či/a jejich epizod, jak následovaly za sebou – a jejichž účastníci v ní vystupují důsledně ve 3. osobě – a vyprávění směřujícího k plastickému podání totožnému se zpodoběním (mízezi). Tak se také často mluví o vyprávění i v případě obrazu plasticky zachycujícího nějakou událost; Paul Ricoeur rozlišuje ve své souvislosti úže pojatou *diegezi* od vyprávění v širším smyslu, definovaného „jako ono 'co' mimetického působení“ (Ricoeur 2000: 64). Směřování k mízezi tak či onak souvisí s dramaturgií (postižením dramatickosti) událostí i v rámci epického básnictví, jak o tom mluví Aristoteles v 23. kapitole své *Poetiky* („Co se týče epického básnictví a napodobujícího jednotným metrem, je zjevné, že děje mají býti sestaveny dramaticky jako v tragédiích“ atd.; viz Aristoteles 1999: 376). Při té příležitosti je možné uvažovat o tom, nakolik tato tendence k dramatickému podání u Aristotela souvisí s obecnou řeckou tendencí ke smyslovému (a zejména vizuálnímu) znázorňování, jak o ní bude ještě řeč.

O **zpodobování (mimezi)** na rozdíl od **diegeze** ale můžeme s nejjistším svědomím mluvit přece jenom až v případě přímého zpodobení pomocí jednání. Toto zpodobení jednání je obrazem v širším smyslu na základě toho, že se nabízí našemu pohledu a iniciuje prostřednictvím tohoto pohledu komplexní či aspoň komplexnější prožitek, který zahrnuje i více či méně intenzivní vnitřně hmatovou složku. Malířské zpodobování představuje vytváření obrazů v užším smyslu, které má ale odedávna něco společného s divadlem chápaným jako prostor mimeze, a ovšem (později a o to intenzivněji) nejenom s fotografií, nýbrž i s filmem jako různými druhy specifického scénování, ačkoli se od nich i zásadně liší.

Je jasné, v čem tato odlišnost spočívá: Zatímco fotografie a film používají hotové objekty, které zachycují pomocí příslušné technologie, a hraný film a divadlo zejména herce a herečky, kteří/které sami/samy zpodobují ('mimují') nějaké postavy, malíř musí tyto objekty a tyto postavy sám namalovat. Je samozřejmě zajímavá otázka, nakolik při vytváření obrazů s osobami malíř tyto osoby sám 'hraje' (mimuje), tj. postupně tvaruje nejenom pomocí zraku (v případě modelu) či vizuální představy, ale i s nimi souvisejících vnitřně hmatových prožitků; právě tyto vnitřně hmatové prožitky jsou živnou půdou každé mimeze. Zásadní odlišnost divadla od ostatních médií spočívá ovšem v tom, že se nám nabízí nikoli technický záznam, ale přímý prožitek živé hry herců a hereček v reálném trojrozměrném prostoru.<sup>4</sup>

O divadle a zhusta i o filmu a fotografii můžeme přitom mluvit jako o různých druzích scénického umění. Nepředstavuje ale i to, čemu se někdy říká malířské vyprávění, prostě scénování?

4 I v případě loutek jde o jejich bezprostředně sledovaný momentální pohyb doprovázený 'živě' mluvenými replikami (loutko)herců, ať už je současně dávají do pohybu, nebo nikoli.

## Scénické a dramatické

Masacciův nástěnný obraz inspirovaný citovaným biblickým vyprávěním se neдрží jeho doslovného znění. Dialog či aspoň jakýsi ekvivalent dialogu Ježíše s Petrem, zaznamenaného v citované epizodě z Matoušova evangelia, se u Masaccia neodehrává jako u Matouše dodatečně, tj. až poté co Petr odbyl výběřčího slovem „Platí“. Na obraze se všechno podstatné, co je u Matouše řazeno v časové posloupnosti, stane najednou. Petrova i Ježíšova reakce bezprostředně navazuje na akci výběřčího (u Masaccia jednoho výběřčího místo několika, o nichž se mluví v evangeliu), který položil Petrovi otázku s přímým poukazem na Ježíše obklopeného učedníky: viz gesto levé ruky výběřčího natažené směrem k Ježíšovi a dotvrzované gestem pravé ruky jakoby zdůrazňujícím oprávněnost jeho požadavku v okamžiku, kdy jeho hlava je obrácená k Petrovi.<sup>5</sup>

Ježíš zaujímá v centrálním výjevu ústřední postavení, ačkoli není umístěn přímo v jeho geometrickém středu: větší prostor je v tomto výjevu, v němž apoštolové i s Ježíšem vytvářejí potenciálně symbolický půlkruh, vyhrazený sedmi z nich umístěným na levé straně (z hlediska diváka). Větší prostor vyhrazený této straně souvisí samozřejmě také s výrazným a prostorově náležitě rozvinutým gestem natažené Petrovy pravé ruky, které jako by rázně odkazovalo výběřčího do patričních mezí. Ježíšovo gesto vysvětlované vždycky v souvislosti s výzvou Petrovi, aby šel k moři a vytáhl rybu, která bude mít peníz, jako by mělo primárně za úkol zkrotit Petrův zápal, s nímž se i pomocí gesta levé ruky ohrazuje proti neprávem vznesenému požadavku výběřčího. Popsaný centrální

5 U Masaccia to dokonce vypadá tak, jako by se výběřčí nejdřív obrátil na Ježíše a zamířil svůj pohled na Petra teprve v okamžiku, kdy tento apoštol zasáhl.

výjev je doplněn zobrazením následujících dvou výjevů, umístěných v upomínce na kompozici oltářních triptychů vlevo a (finální) vpravo.

Masacciovo předvedení (představení) biblického vyprávění, konkrétně epizody z evangelia sv. Matouše, tak může fungovat jako modelový příklad malířského zpodobení jistého typu, které vychází z prostorového rozvinutí příslušné epizody (situace) konkrétním jednáním jejích účastníků: můžeme říct, že vybraná epizoda je na Masacciově obraze zpřítomněna v divácky vnímatelné scéně. Poslední užitý výraz znamená i v tomto případě jak nějaký výjev, tak prostor: nepřipomíná to, co vidíme na Masacciově fresce, dokonce vlastně jevíště s krajinným pozadím a předscénou, na níž se odehrává počáteční i finální výjev? Toto srovnání se bude jevit tím oprávněnější, uvědomíme-li si, že součásti vyobrazené krajiny nemají zas tak daleko ke scénickému vybavení výjevů prezentovaných v rámci *sacre rappresentazione*, resp. k „figurativním předmětům“, o jejichž využití v malířství quattrocenta psal svého času Francastel (viz český překlad z roku 1984).

Chceme-li centrální výjev představený na Masacciově obraze nějak blíže charakterizovat, sotva asi bude od věci, přidáme-li k uvedenému podstatnému jménu právě adjektivum **dramatický**. K této dramatickosti jistě přispívá i nahrazení většího počtu výběrčích jedním mužem, gestikulujícím směrem k Ježíšovi a tváří obráceným k Petrovi.<sup>6</sup> V osobě výběrčího jako by stála proti Ježíšovi a skupině apoštolů zosobněná moc se svým nárokem,

6 To je samozřejmě důležité i z čistě vizuálního hlediska vzhledem k postavení výběrčího zády k divákům. Možná dokonce, že konečné řešení problému, jak umístit výběrčího proti apoštolům a přitom ho vystavit aspoň částečně pohledu diváků, stimulovalo takový způsob 'fabulace' (rozvíjení jednotlivých událostí pomocí konkrétních podrobností jednání), v jehož rámci se výběrčí sice nejdříve obrátí na Ježíše, ale Petr ho zarazí. Taková stimulace 'zásadního' řešení nutností překonat 'technický' problém není ani v při-

se kterým je třeba se nějak vyrovnat. Jako přirozený mluvčí skupiny se – i vzhledem ke svému (z hlediska času biblické epizody budoucímu) ideovému postavení při budování církve – prokazuje samozřejmě Petr, vzdálený od levého kraje půlkruhu přibližně stejně jako výběrčí od pravého: Ježíš se tak může prokázat i svým doslovným umístěním jako prostředník.

Dramatičnost situace přímo předvádějí zmíněná výrazná gesta tří nejdůležitějších postav (Petra, Ježíše a výběrčího). Podobnost Petrova a Ježíšova gesta je přítom tak nápadná, že Mario Carniani v brožuře věnované chrámu Santa Marie del Carmine a kapli Brancacciů mluví (inspirovaný obecněji přijatým míněním) dokonce o tom, že Petr Ježíšovo gesto *opakuje*; tj. zařazuje Petrovo gesto časově až za Ježíšův pokyn (viz Carniani: 54). Zdaleka nejenom s ohledem na samotný text Matoušova evangelia, ve kterém se nejdříve mluví o Petrově reakci na otázku výběrčího, se ovšem zdá spíše oprávněné chápat Petrovo gesto jako víceméně bezprostřední výraz této reakce. K tomuto závěru vede ostatně i samo střetnutí pohledů apoštolů, z nichž většina se obrací na výběrčího; jde o pohledy vzbuzené otázkou výběrčího, spojenou s požadavkem zaplatit chrámovou daň, ke kterému je třeba zaujmout stanovisko: Petr svou odpovědí „Platí!“ (v níž „platí“ zdaleka neznamena peníze) podle Masacciovy interpretace nárok, který svou otázkou výběrčí vyslovil, nejenom rázně, ale dokonce snad až povýšeně odmítne.

Ostatně, i mezi samotnými gesty Petra a Ježíše je rozdíl. Zatímco Petrovo odmí-

padě divadelně-režijních řešení nic výjimečného. Překonání 'technického' problému spojené se 'zásadním' řešením, ať se vyskytuje v kterémkoli umění, ostatně jen názorně předvádí nejužší spjatost 'technické' roviny umělecké produkce s její rovinou 'tematickou': právě tato spjatost obou rovin, reprezentující vazbu umění ve smyslu *techné* a ve smyslu *poiesis*, činí z daného druhu umění vyznačujícího se příslušnou technikou skutečné 'médium' ve významu prostředníka jiným způsobem nedosažitelného sdělení.

tavé gesto má konstatovaný ráz bezprostřední reakce vyjadřující patrně postoj většiny, působí Ježíšovo gesto i tím, že je rozváznější, nikoli jako bezprostřední (bezprostředně prudká) odezva na požadavek výběřčího, ale jako replika na Petrovu reakci. Jde o figuru podobnosti při nepodobnosti. Jistá podobnost Petrova a Ježíšova gesta neopravňuje ostatně mluvit o pouhém opakování také proto, že k rozdílu mezi Petrovou napřaženou a Ježíšovou mírně ohnutou pravicí je třeba přičíst i to, že obranné gesto Petrovy druhé ruky se velice markantně odlišuje od pokojně svěšené Ježíšovy levice (obr. 2). Jednotlivá gesta jsou ostatně vždycky jen vyústěním celkového postoje (gestus): měkčí gesto Ježíšovy pravé ruky, při němž levá ruka zůstává volná, je i vzhledem k celkovému natočení vpravo (vzato z hlediska samotné postavy) spojené s výzvou, aby se Petr odebral k moři, kde najde peníz v ústech ryby. Že se Petr této výzvě nakonec podrobí, vidíme z výjevu umístěného vlevo.

Pokud jde o centrální výjev Masacciova obrazu, je možné jej opravdu nazvat **dramatizací** citované epizody z Matoušova evangelia. K tomu nás opravňuje právě i spojení dvou částí původního biblického vyprávění, které mají co dělat s rozdílným postojem Petra a Ježíše k požadavku výběřčího a odehrávají se u Matouše na dvou různých místech. V evangeliu je to přece tak, že zatímco výběřčí vyslovil svůj dotaz a Petr ho rázně zodpověděl někde venku, položil Ježíš Petrovi (nazvanému v tomto případě jeho původním jménem Šimon) otázku, od koho vybírají daň pozemští králové, až když přišli domů. A teprve po Petrově odpovědi, že od cizích, mu vysvětlil, proč by bylo dobře daň zaplatit, ačkoli je přece Syn boží, a jak se to dá zařídit. Na obraze reaguje Ježíš na Petrovo odmítnutí požadavku výběřčího na stejném místě, kde je výběřčí zastihl: právě na tomto místě a vlastně téměř okamžitě

totiž Petra vyzývá, aby odešel k moři pro peníz v ústech ryby a daň zaplatil; z výjevu vpravo je vidět, že i to Petr nakonec vykoná.

Masacciův a každý podobný obraz jako by představoval krajní způsob naplnění tendence, která charakterizuje už rozdíl mezi čtením dramatického textu a jeho rozvinutím v inscenaci. I Jiří Veltruský si uvědomoval, že divák divadelního představení na rozdíl od čtenáře textu divadelní hry „vidí všechny účastníky dialogu“, což ho „vede k tomu, aby bezprostředně promítal každou významovou jednotku do všech soupeřících kontextů“ (Veltruský 1994: 78). V daném případě nejde jen o dialog, ale o celý příběh, jehož je tento dialog, zobrazený u Masaccia pomocí jednotlivých gest, postojů a mimiky, součástí a který má v souhlase s divákovou potřebou uchopit ho celý najednou také tendenci k rozvinutí nikoli jen v čase (v perspektivě rozuzlení), ale především v prostoru (v perspektivě svého potenciálního smyslu).

## Prostor a čas

Spojení původních dvou míst v jednom prostoru, do kterého umístil Masaccio i druhý a finální výjev, v bibli už nezmiňované, odpovídá instinktivně citěnému požadavku, který spočívá v samé podstatě scénického zpodobení (představení, provedení, performance) nějakého příběhu. Nejde jen o mechanické spojení dvou krátkých popsanych scén odehrávajících se původně na různých místech v jednu takřikajíc v souhlase s ‘technickými’ požadavky scénování (nemusí se měnit dekorace). Důležitější je, co se za těmito technickými požadavky skrývá a co ve spojitosti s nimi činí právě z jisté ‘technologie’ médium: totiž tendence ke koncentraci či (jak by řekl Július Gajdoš) kompresi vyprávění rozvíjeného v čase

do jediného okamžiku, tedy tendence, která je dramatická z principu.

Vzpomeňme na 'klasický příklad' Sofoklova *Oidipa*, který sukcesivní způsob podání událostí, jak následovaly za sebou v mýtu (tj. v příběhu, který lze z příslušných indicií zrekonstruovat vyprávěním v původním smyslu), tzn. podání jejich příčinně-časového průběhu, nahrazuje jejich dramatickým odhalováním: dochází k němu v průběhu vyšetřování vyprovokovaného otázkou, kdo zavinil mor v Thébách. Dramatičnost situace se přitom krajně stupňuje tím, že na objevení a potrestání viníka závisí záchrana města nebo jeho záhuba. Celý Oidipův příběh se všemi jeho peripetiemi se tak vlastně koncentruje do jediného okamžiku, který má současně rozhodnout o tom, kdo vlastně Oidipus je (totiž jestli zachránce, nebo vrah a krvesmilník) a jaký tedy měl jeho život potenciální smysl. Sofoklova tragédie se právě na základě tohoto principu rozvíjení stala příkladem dramatického podání, i když jde o drama jednoho (a ovšem opravdu 'klasického') typu.

Srovnáme-li ale s tímto dramatem 'epické' drama Brechtovo a učiníme to bez oslnění příslušnými hesly a terminologií, odhalí se nám např. v *Matce Kuráži* podobná tendence. Mám na mysli právě tendenci k rozvinutí jediné otázky. Jednotlivé epizody na ni odpovídají vždy znovu a ovšem vždy po svém. Skutečné maximální přiblížení k možné (a třeba velmi těžko formulovatelné) odpovědi, která by mohla mít opravdu nějakou platnost a která vůbec nemusí být totožná s 'rozuzlením', nám poskytuje až jejich uchopení najednou. Co je na obou typech dramatu rozdílné, spočívá jen v odlišnosti toho, jakým způsobem se tendence společná oběma konkrétně prosazuje: zatímco v 'klasickém' dramatu jde ve vzájemném vztahu času a prostoru o zdůraznění prostorového rozvinutí, jde v druhém

případě o důraz na časové rozvinutí, které v této 'střídeč času' odhaluje aspoň v jisté rovině (a jen v této rovině) pouhé opakování.<sup>7</sup>

Co se týká Masaccia, představuje nám na svém obraze místo filozofického sporu, o němž je řeč v Matoušově evangeliu, dramatickou situaci doplněnou následujícími dvěma scénami, tzn. celý příběh, a to v rámci (prostoru) jednoho obrazu (jednotné, univerzální scenerie). V jednotném rámci (prostoru) obrazu se předvádějí (zpřítomňují) tři scény (výjevy), které jsou součástí příběhu odvíjejícího se postupně: průběh dalších dvou může uspokojit Petrovu i naši zvědavost, tj. přirozený zájem, jak to dopadne a co to celé má znamenat. Masaccio jako by v rámci jisté tradice kombinoval *chronotop cesty*, příznačný pro mystéria s jejich postupným předváděním příběhu spásy, s *chronotopem trvajícím okamžiku*, z nichž první je směnou míst spojený především s časem a druhý s (univerzálním) prostorem, který vlastně zahrnuje 'všechna místa'.<sup>8</sup>

Na rozdíl od mystérií představujících následující scény podle principu čteného textu v zásadě 'zleva doprava', jde u Masaccia o univerzální prostor i z hlediska (ústředního) místa, které zaujímá Ježíš, a tím vlastně o prostor posvátný. Dá se říct, že obraz „Peníz dané“ tak spojuje různé typy malířského scénování ne-

7 To bylo už v 'původní' Brechtově a Engelově inscenaci *Matky Kuráže* zdůrazněno točnou. I pomocí tohoto jevištního zařízení se sama Matka Kuráž ocitala se svou károu v různém čase a prostředí vždycky na stejném místě: Tak se i v Brechtově hře, založené z hlediska časoprostoru na principu cesty spjaté s putováním, uplatňovalo dvojití pojetí času: *cyklické* antické (pohanské), založené na 'věčném návratu' a vyjadřované často obrazem hada požírajícího vlastní ocas, a *lineární* židovsko-křesťanské, založené na představě vývoje od stvoření ke konci světa a zániku času, tj. k věčnosti.

8 V divadle vyjadřuje první tendenci scénografie budující na 'změně dekorací', zatímco druhou scénografie jednotným způsobem uspořádaného a vybaveného prostoru, ve kterém se případně odehrávají i scény spojené s různým prostředím.



jen z hlediska spojení obrazu jedné události a obrazu několika výjevů podaných najednou, ale i z hlediska obrazu *dramatické situace* (jako součásti příběhu) a slavnostního či dokonce *posvátného okamžiku*. Podstata takového posvátného okamžiku spočívá v tom, že se vlastně – na rozdíl od dramatické situace vybízející ke změně – bude (a má) vždy znovu opakovat (jako se opakuje rituál). Z toho hlediska můžeme srovnat například ty obrazy, které zachycují při zpodobení poslední večeře ten okamžik, kdy Ježíš svým učedníkům oznámí, že ho jeden z nich zradí (jako na Leonardově fresce s nápadnými reakcemi apoštolů [obr. 3], případně ve dvou Tintoretových verzích, kde jsou reakce apoštolů ještě expresivnější [obr. 4 a 5]), nebo naopak ten moment, který je základem eucharistie; tj. obřadu, ve kterém se ztělesňuje to, co se opakuje a má opakovat, protože je to spojené s tím, co je věčné (na Tintoretově obraze ani tomuto okamžiku neschází dramaticčnost [obr. 6]).<sup>9</sup>

Obě tendence jako by ztělesňovaly současně dvě roviny: rovinu konkrétního dění a rovinu smyslu, opravňující definici příběhu jako souhrnu událostí rozvíjejících konkrétním jednáním právě nějaký takový potenciální smysl. Máme co dělat se situací-otázkou a jejím rozvedením. Toto 'scénické' rozvedení (souhlasné v daném případě s dramatickým) nahrazuje vyprávění přímým předvedením nejdůležitějších epizod, které se ovšem nepředstavují sukcesivně (jedna za druhou), ale simultánně. Divákovi, kterému nemůže být lhostejné jejich pořadí, se sledováním těchto epizod do-

9 Významná je desakralizace tohoto typu zpodobování opakujících se okamžiků v holandském zánrovém malířství 17. století s jeho ať 'moralisticky' či 'oslavně' motivovanými obrazy událostí z obvyčejného života: výstižně o nich píše Erika Langmuir v kapitole „Timeless images and recurrent scenes“ z populární brožury vyhovující všem odborným nárokům, vydané v sérii Pocket guides londýnské National Gallery pod názvem *Narrative* (viz Langmuir 2003: 22–23).

stává možnost *prožít* spolu s Petrem nejenom průběh událostí tak, jak následovaly jedna za druhou, ale – a to od samého počátku – i jejich vzájemnou souvislost, která tak, jak vytváří ('vypráví') příběh, konstituuje i jeho celkový smysl (jednotný smysl všech tří epizod).

Tento prožitek se rozvíjí na *principu časoprostorově rozvinutého okamžiku*, při jehož vnímání se střetává to, co se nám podává a co sami vnímáme vlastně opravdu najednou, s tím, co v nás samotných odpovídá a co se v nás rozvíjí vzhledem k nějaké časové perspektivě, kterou obraz obsahuje. Víme přece, že i obrazy, které zachycují vždycky jediný okamžik, nám dovolují tento okamžik tu slaběji, tu silněji vnímat v průběhu ustávaném stopami minulosti a náznaky budoucnosti: obraz nám je dovoluje vzít v potaz třeba pomocí jistých předmětů (viz např. prázdná sklenice v ruce spící ženy u Jana Steena na obr. 7) či z nakročení nebo celkového pohybu nějakým směrem (viz např. Masacciovo „Vyhnání z ráje“ na obr. 8), nehledě ke znalosti pokračování všeobecně známého příběhu (viz např. Rubensův „Paridův soud“ na obr. 9).<sup>10</sup>

Při vnímání malířského obrazu se čas ovšem uplatňuje nejenom pomocí podobných apelů na vědomí či při putování zraku po obraze, v případě sledování jediné zobrazené události často spojeného s dráhou zleva doprava (pokud ji

10 Divadlo se vlastně zakládá na odvíjení takových obrazů-okamžiků, jehož specifickou obdobou je odvíjení snadněji manipulovatelných okének filmového pásu. Už kdysi jsem měl příležitost napsat, že každý okamžik představení je přitom průsečíkem **situace a děje**, tedy dvou úrovní, z nichž jedna je úroveň **obrazu** víceméně v doslovném smyslu a druhá úroveň **příběhu**, tzn. že v každém okamžiku se uplatňuje tendence k rozvinutí jak v **prostoru**, tak v **čase**. Vezmeme-li přitom samotný dramatikův text, jako bychom ho měli přečíst co nejrychleji, zatímco v herectví jako by byla naopak uložena tendence k zachycení prchavého okamžiku a k přeměně každého *bylo* či *bude* v *ted' je*. Mezi oběma tendencemi panuje přirozený potenciál napětí a ten, kdo má toto napětí v inscenaci realizovat, je režisér (viz Vostrý 1979: 6–7).



▼ 1. Masaccio, Peníz daně (1425), kaple Brancacciů v kostele Santa Maria del Carmine ve Florencii

► 2. Masaccio, Peníz daně (detail)







▲ 3a) Leonardo da Vinci, Poslední večeře (1495–1498), refektář kláštera Santa Maria delle Grazie v Miláně



◀ 3b) Leonardo da Vinci, Poslední večeře (detail)

▼ 6. Tintoretto, Poslední večeře (1592–1594), Benátky, San Giorgio Maggiore







▲ 4. Tintoretto, Poslední večeře (1564–1566), Benátky, San Trovaso



▲ 5. Tintoretto, Poslední večeře (80. léta 16. st.), Benátky, San Polo





► 7. Jan Steen, Dva muži a spící žena (kolem 1660–1665), National Gallery v Londýně

▼ 9. Petr Paul Rubens, Paridův soud (1632–1635), National Gallery v Londýně





◀ 8. Masaccio, Vyhnutí z ráje (1424–1426), kaple Brancacciů v kostele Santa Maria del Carmine ve Florencii



▼ 10. Masaccio, Peníz daně (detail)





▼ 11. Masolino, Uzdravení chromého a Vzkříšení Tabithy (1424–1426), kaple Brancacciů v kostele Santa Maria del Carmine ve Florencii

◀ 12. Masolino, Uzdravení chromého a Vzkříšení Tabithy (detail)





výraznými liniemi neurčí malíř jinak). Jde totiž především o proces vnímání reprezentující postup od zrakového dojmu k hlubšímu prožitku. K takovému prožitku přispívá – při trvajícím vnímání vizuálního celku – zejména vnitřně hmatové vnímání *pohybu*, tj. spoluprožitek gest v jejich vzájemných vztazích včetně časových (a to ať si je uvědomíme více či méně zřetelně, nebo dokonce jenom podvědomě). Na rozdíl od ‘čisté’ malby, kde jde o vnímání barevné skladby ve spojitosti s kresebnými liniemi vyjadřujícími malířova gesta, jde u ‘narrativní’ či syžetové malby, jakou představuje Masacciův „Peníz daně“, především o gesta postav (a píšou-li gesta, myslím samozřejmě plurál substantiv gesto i gestus).

## Vnitřní pohyb a prožitek smyslu

Při vnímání časového průběhu centrální scény Masacciova obrazu, tj. vlastního setkání Ježíše a apoštolů s výběřcím, půjde o ‘vnitřně hmatové’ vnímání reakcí: první z nich je nepochybně Petrovo obranné gesto levou rukou, následované vykááním výběřčího do patřičných mezí, které vyvolá Ježíšovu výzvu, aby Petr odešel vyjmout peníz z úst ryby a daň zaplatil. Aby nám něco podobného došlo, nemůže naše vnímání zůstat jen vizuální, ale zrakový dojem musí stimulovat celkový prožitek, v jehož rámci hraje zásadní úlohu právě vnitřně hmatové vnímání. Není náhodou, že ‘pohodlnější’ vnímání impresionistických obrazů je spojené právě s menšími nároky na tento způsob vnímání, na který moderní postimpresionistické umění apeluje zhusta především; odtud i takové potíže spojené zpočátku s vnímáním meziválečného avantgardního malířství u širšího publika, které vlastně až od poměrně nedávné doby začalo

o toto malířství projevovat tak velký zájem.

Událost víceméně bezprostředně navazující na centrální scénu (vytažení penízu z úst ryby) umístil Masaccio vlevo a poněkud do pozadí: už tímto umístěním jako by potlačoval povahu zázraku, kterou tento výjev obsahuje a ze kterého lze především vyvodit, že Kristus platí, ale ne jako cizí, nýbrž svůj, resp. vyvolený (jako jediný Syn boží). Zásadně důležitá je samozřejmě změna Petrova postoje (obr. 10), který se v tomto výjevu ocitl nejenom víc vzadu, ale také se v rámci plnění svého úkolu vytáhnout peníz z úst ryby najednou celý schoukl a s obnaženými nohama ztratil svou pyšnou důstojnost, jejímž projevem bylo jeho gesto vůči výběřcímu (kterého také vyznačují právě obnažené nohy). Vedle předchozího výjevu ztělesňuje Petrův postoj v tomto výjevu s rybou (s její povahou potenciálního symbolu) i okamžitý gestus až bázlivé pokory před Ježíšovou autoritou:<sup>11</sup> jeho skrčený postoj bezprostředně navazuje na jeho hrdé počáteční gesto vůči výběřcímu a předchází důstojné položení penízu do dlaně výběřčího v posledním výjevu, kde je Petr umístěn nejvíc vepředu (Petrovo závěrečné gesto přímo kontrastuje s prvním: v jeho rámci je Petrova pravá ruka už méně zvednutá a obrácená vpravo, tj. na tu i obrazně ‘pravou’ stranu).

Pohyb v prostoru zachycený na obraze tak nesouvisí jen s potenciálním časovým postupem, ale už vzhledem k uměleckému druhu právě s prostorovým rozvinutím, které má co dělat s uchopením všech tří ‘scén’ jako jednoho a jednotného

11 Ze všech potenciálních konotací spojených se symbolikou ryby se v Masacciově pojetí s ohledem na dobové povědomí uplatňuje vedle Petrovy charakteristiky ‘rybáře duší’, vyplývající z jeho postavení při budování církve, jistě zejména spojení ryby se samotným Ježíšem (řecké slovo *ichthys*, označující rybu, se chápalo jako akrostich, tj. jako slovo složené ze začátečních písmen teologického výrazu *Christos Theou Hyios Soter*, tj. Ježíš Kristus, Syn Boží, Vykupitel).



celku. Obě neustále přítomné tendence každého zpodobení se tak na Masacciově obraze manifestují přímo instruktivně a prokazují svou spjatost vycházející ze vztahu 'rozuzlení' a 'smyslu', které si na rozdíl od předloženého příkladu mohou svým způsobem i protřečít. Volený příklad je přitom poučný i dialektikou své dvojí roviny, totiž 'specificky obrazové' a 'dějové', tj. spojené s pohybem v čisté výtvarné rovině, která je oddělitelná od pohybů postav, a reálné podoby těchto postav, v daném případě hlavně a vlastně jedině Petrovy: o něho hlavně jde a on je také nalevo skloněný a vpravo znovu vzpřímený, i když i vzhledem ke skloněné hlavě zdaleka ne pyšně jako v centrální scéně.

Petrovo schoulení a nové závěrečné vzpřímení se přitom na obraze opakuje i v postupném zvedání linie perspektivně umístěných holých stromů a zejména ovšem horských hřbetů v prvním a druhém plánu (vlastně od hlavy prvního apoštola na levé straně), které v divákově vnímání teprve činí proměnu Petrova postoje, realizovaného ve třech výjevech následujících za sebou, skutečným *procesem*.<sup>12</sup> Pociťení tohoto procesu je spojené s vnitřně hmatovým vnímáním, které stimuluje duševní a ve svém východisku emocionální pohyb (viz etymologický původ slova *emoce*, složeného z latinského *e-* a *movere* hýbat). Tento duševní pohyb se naplňuje právě díky ne-realizovanému skutečnému pohybu, ke kterému dává silné vnímání zobrazeného pohybu podnět. Právě jiné (divácké, kontemplativní) nasměrování reakce na tento podnět umožňuje bezprostřední prožitek potenciálního smyslu obrazu, který není nikdy zcela výstižně formulovatelný slovy, i když k takové formu-

12 Protože nás nejdřív upoutá centrální výjev, sledujeme tyto proměny od počátečního Petrova postoje ke schoulení vlevo, kam nás odkazují Petrovo i Ježíšovo gesto, a nakonec, vedení i linií hor, dospějeme k závěrečnému postoji při předávání penízu výběřcům.

laci právě při silném prožitku přímo vybízí.

Mluvíme o zásadně významném spojení konkrétního jednání a 'abstraktního', tj. od tohoto jednání teoreticky oddělitelného pohybu, jaksi potvrzovaného a utvrzovaného pohybem realizovaným v dalších (mimodějových) plánech. Ještě důležitější je ale v probíraném případě (a ve všech podobných případech) spojení tendence vnímat obraz na základě sledu událostí v původním příběhu a vnímat jej po způsobu čtení textu zleva doprava, které sledu událostí v daném případě neodpovídá: také tímto způsobem se na obraze realizuje střetnutí časového a prostorového plánu. Nejde z jistého hlediska zase o nic jiného než o střetnutí tendence k uchopení příslušného sledu událostí najednou a jejich rozvíjení v čase. Jaksi doslovné je toto rozvíjení v divadle, kde se náš zážitek také formuje z vnímání často rozporných vztahů detailu a celku, konkrétního jednání postav a 'abstraktních' silokřivek uplatňujících se ve scénickém prostoru, příběhu a obraze, rozehrávání zápletky a rozvíjení potenciálního smyslu.<sup>13</sup>

S ohledem na možný smysl samotného Masacciova obrazu připomínají se při jeho luštění i dobové diskuse o daňovém systému v tehdejší Florencii, jejichž vlivem došlo později dokonce k reformě tohoto systému, i o shánění dalších peněz pro církev (ztotožňovanou v tom případě s biblickým Chrámem), například

13 Pokud jde o prosazení tendence k jednotnému uchopení příznačné pro divadlo, tj. o uplatnění simultánnosti vedle sukcesivnosti, v klasicistním dramatu si bude sukcesivnost hrozící ztrátou jednotného uchopení vynucovat plnění požadavku proslulých tří jednot; v moderním dramatu (u Strindberga nebo Čechova a po nich) bude sukcesivní (horizontální či spíše lineární, resp. dějové) rozvíjení jednotlivých událostí ('vyprávění') souběžné s (vertikálním) rozvíjením jednotlivých (mimodějových) motivů, které při svém zařazení do vyprávění či předvádění také po svém rozvíjejí jejich (jednotný) smysl (téma) a svým způsobem jej dokonce jakoby od samého počátku zpřítomňují – jako jistou hádanku – v každém okamžiku (podrobněji viz Vostrý 1996: 184–189 a 2000: 205–208).

na válku s husity. Důležitá je v této souvislosti vzhledem k vynětí penízu z úst ryby také okolnost, že zdroje příjmů by se zřejmě měly objevit někde jinde než ve vlastní pokladně, jak to také zdůrazňuje Ornella Casazza (2003: 348–349). Ona sama spojuje ve spise z roku 1986 – s odvoláním na Meisse, inspirovaného sv. Augustinem a jeho výkladem příslušné epizody z bible – danou scénu s *historia salutatis*, tedy s příběhem, jehož je tato scéna součástí: podle Augustina jde o spásu člověka prostřednictvím církve. Odvolání na ‘velký příběh’ a sv. Augustina je příznačné: kolikrát se hledá smysl obrazu mimo jeho vlastní mimetické kvality!<sup>14</sup>

Vydeme-li právě z těchto kvalit, vložných v předchozích odstavcích, musí nám být jasné, že smysl Masacciova díla nelze hledat mimo to, co vnímáme z obrazu samého. Jestliže byla řeč o pyšném postoji Petra v centrálním a z časového hlediska prvním výjevu a jeho schoulení v druhém, umístěném vlevo, mohli bychom toto schoulení chápat jako jisté ponížení či aspoň pokoření. Následující závěrečný výjev, umístěný vpravo, s opětovným napřímením Petra v okamžiku, kdy vyplácí výběřcímu peníz, které je ovšem zbavené pýchy postojem v zahajovacím výjevu, nás nutí nahradit výraz ‘pokoření’ slovem ‘pokora’: jde samozřejmě o pokoru nikoli před výběřcím daní a institucí, která za ním stojí, nýbrž před Ježíšem a jeho pravdou, která bude vždycky představovat skutečné bohatství církve.

Je jasné, že člověku s odmítavým postojem ke křesťanství i jako kulturnímu fenoménu zůstane takový smysl obrazu a díky tomu nejspíš i obraz sám

14 Ze všeho, co bylo dosud řečeno, je jasné, že ‘mimetické’ jako to, co souvisí s mizejí a je jejím výsledkem, nespojují s ‘napodobováním’: termín ‘zpodobování’, se kterým pracuji a který souvisí i s ‘mimováním’, mi připadá také jako vhodný český ekvivalent aristotelovské a vůbec starořecké *mimesis*.

cizí. Možná bychom měli reklamovat výjimku pro toho, kdo dovede ocenit jeho výtvarné kvality. Taková schopnost ho může dovést k podobnému prožitku potenciálního smyslu obrazu jakoby sama – pokud ovšem se na jejím základě do toho, co má před sebou, skutečně ponoří. Je už jistě zbytečné dodávat, že toto ‘ponoření’ není možné bez zapojení vnitřně hmatového vnímání a je primárně emocionální. V příslušném zjednodušení lze mimo rámec příběhu spásy mluvit – vzhledem k průběhu událostí – o cestě od pýchy k pokoře a také – v souvislosti s vybíráním penízu z úst ryby vlevo a jeho předání výběřcímu vpravo – od ‘brát’ k ‘dávat’.

## Dvojí tradice

Na začátku byla v souvislosti s biblickou epizodou řeč o podobenství, které je vždy apelem k žádoucímu chování. Kdyby nebylo tohoto apelu, mohli bychom mluvit o podobenství v případě každého vyprávění či zpodobení, které zhusta zobrazuje cosi přímo a vyjadřuje cosi nepřímo. I v probíraném případě můžeme z tohoto hlediska odlišovat *námět* (syžet) od *tématu*, které je (v rámci předkládané koncepce) obvykle totožné s tím, co není přímo vysloveno nebo namalováno a co se týká interpretace příslušného námětu (kterou je v daném případě třeba rozumět nikoli výklad, nýbrž rozvinutí). Můžeme říct, že Masacciův obraz interpretuje biblickou epizodu a jeho interpretace je podmíněná tím, co je malířskému vyjadřování dostupné a co nikoli. Přímé vyjádření smyslu příhody jako by na první pohled obsahoval kvazialog Ježíše s Petrem, ve kterém to podstatné říká ovšem jen Ježíš: jeho tlumočení je malířskému umění nedostupné a tato nedostupnost ovšem tím spíš vede k další (hlubší) interpre-

taci, vynucované ne úplně uspokojivou odpovědí na otázku, proč má Ježíš platit, je-li Syn boží, jakou obsahuje biblický kvazidialog.

Odpověď v rámci nějakého pouze 'intelektuálního' rozvinutí může být a patrně dokonce bude shodná s tou, kterou lze vyvodit z Masacciova obrazového ztvárnění biblické epizody: v každém případě bude taková odpověď aspoň zahrnovat požadavek pokory i spojení 'brát' a 'dávat'. Rozdíl mezi čistě diskursivním rozvinutím biblické příhody a otázky, kterou klade, a Masacciovou interpretací spočívá v tom, že odpověď na danou otázku není formulovaná slovně, ale je obsažená v prožitku, ke kterému obraz vybízí a který se může dokonce obejít bez vyjádření odpovědi na položenou otázku slovní formulací. Ale když už bychom chtěli rozvíjet dál interpretaci Masacciova obrazu v rámci nějakého 'čistého diskursu', nemohlo by nás také napadnout, že je-li tím, kdo nakonec platí daň, právě Petr, kterého Ježíš pověřil budováním církve, neznamená to, že příslušnou pokorou by se měla vyznačovat také a snad právě církev, která má nikoli vládnout, ale sloužit, vědoma si poslání, kterým ji pověřil a které ji pomáhá naplnit Bůh?

Takové rozvíjení smyslu obrazu představuje už ovšem cosi dodatečného a spojeného se subjektivními předpoklady každé interpretace. To, co je důležité, je i pouhá *možnost* takové interpretace, která souvisí přímo se ztotožněním církve se sv. Petrem. To v daném případě bezprostředně souvisí s jeho *zpodobněním*: právě toto zpodobnění Petra a jeho jednání zajišťuje takový prožitek položené otázky, který nemusí být završený nějakou slovní formulací, který ale přesto (nebo právě proto?) můžeme nazvat bytostným a jehož možný vznik obvykle spojujeme s uměním. Biblické vyprávění jako by jistou tendenci k uměleckému vyjadřování zahrnovalo, ale samo jím

není: i když můžeme bibli považovat za něco víc než umění, rozhodně poskytuje k uměleckému vyjádření velikou řadu podnětů, které ostatně hojně byly a někdy ještě dokonce i jsou uměním využívány. Umění jako by dodávalo to, co bibli a celé blízkovýchodní tradici schází a co souvisí s antickou tradicí a jejím nedolatelným puzením ke zpodobování (když ani Ježíš ani nikdo jiný v bibli nějakou konkrétní podobu nemá). Také využívání obrazů církvi poukazuje k tomu, že evropská či dnes euroamerická kultura vznikla a dál se živí dialogem obou těchto tradic.<sup>15</sup>

Masacciův obraz je nemyslitelný bez využití tradice antického umění takřkajíc až do podrobností: ne náhodou se při jeho komentování vždycky zdůrazňuje kromě malířovy schopnosti perspektivní zkratky také důraz na důstojnost a slavnostnost obrazející se v postojích jednajících osob, jistě nanejvýš příznačnou pro obnovenou klasičnost inspirovanou řecko-římskými vzory, ale kromě stylu oblečení i např. na přímou podobnost hlavy svatého Jana (vpravo vedle sv. Petra) profilu antické římské medaile. Pokud jde o postoj sv. Petra vytaženýho peníz z úst ryby, shledává pro něj Ornella Casazza – zejména s ohledem na způsob, jakým Masaccio ztvárnil Petrovy nohy – konkrétní vzor v pózách na etruských urnách a římských reliéfech, prozrazujících vliv řeckého sochařství. Neprojevuje se ale právě v tomto výjevu i vliv druhé tradice, která v pojetí lidského těla nasměřuje k jeho ideálnímu *obrazu* (souvisejícímu primárně s vizuálním dojmem), ale k *výrazu*, v němž se neobráží vnější

15 Z tohoto hlediska stojí stále za přečtení první kapitola Auerbachovy *Mimesis* (vydané poprvé 1946), která obsahuje srovnání výjevu z 19. zpěvu *Odyssey*, ve kterém stará služebná pozná Odyssea podle jizvy na stehně a který se vyznačuje velkolepou názorností, a epizody ze Starého zákona, v níž má Abrahám obětovat Izáka a která je proti Homérově smyslové konkrétnosti tak abstraktní (viz Auerbach 1968: 9–26).

důstojnost, ale třeba i ty nejbolestnější vnitřní prožitky, které se díky stimulaci vnitřně hmatovým vnímáním stávají našimi vlastními?<sup>16</sup> Tato tendence k výrazu je samozřejmě mnohem nápadnější na úchvatném Masacciově „Vyhnání z ráje“ (obr. 8).

Pokud jde o další vrstvy potenciálního smyslu Masacciova obrazu „Peníz daně“, vycházející z hloubky jeho prožitku doplněného příslušnými znalostmi, rozhodně mezi nimi má důležité místo také vazba zvolené epizody na velký ‘příběh spásy’, i když se odvoláním na ni nedá Masacciova interpretace této epizody vyřídit. V daném kontextu stojí za to aspoň srovnat jeho obraz s „Uzdravením chromého a Vzkříšením Tabithy“ (obr. 11), jehož autorem je Masolino (1384–1425) a který je také součástí cyklu umístěného v kapli Brancacciů. „Uzdravení“ obsahuje vlastně také tři, ale navzájem dějově nespojené scény, které se ovšem – na rozdíl od univerzálního prostoru u Masaccia – odehrávají na pozadí městské scenerie; odtud podobnost tohoto obrazu a scénografie italských renesančních komedií. Jednotný smysl obou biblických epizod (‘uzdravení’ a ‘vzkříšení’) je zajištěn nejen (a možná ani tak ne) příslušností k ‘příběhu spásy’, jako perspektivou: obzor vnímání novozákonního příběhu dodává oběma biblickým výjevům i jejich celku město a jeho řád, který je konkretizací (aktualizací), a tedy vlastně také sekularizovaným vydáním posvátného

16 Vynikající srovnání pojetí těla i postoje člověka v biblické a starořecké tradici, jejichž rozdíl bezprostředně souvisí s antinomií ‘výrazu’ a ‘obrazu’, obsahuje kapitola „Uničeníje i dostojinstvo člověka“ z knihy Sergeje Averinceva *Poetika ranněvizantijskoj literatury*, vydané znovu 2004, kde pův. studii doplňují další statě. S. S. Averincev je také autorem inspirativní studie „Grečeskaja literatura i bližnevostočnaja ‘slovesnost’“, vydané knižně poprvé ve sborníku *Tipologija i vzaimosvzaji literatur drevnego mira* z roku 1971, která k Auerbachovu srovnání obou tradic dodává podstatné věci.

řádu. Ne náhodou vystupuje město u Masolina jak na pozadí, tak i v nádherně oblečených postavách současných Florentanů (obr. 12), jejichž představení vytváří vlastně centrální výjev, a jichž se utrpení chromého i žal nad mrtvou Tabithou zřejmě už příliš nedotýkají; snad má taková konfrontace obsahovat jisté varování.

Může být sotva větší kontrast, než jaký poskytují nádherně oblečení Masolinovi florentští měšťané a nahé postavy Masacciova „Vyhnání z ráje“: proti tradici idealizovaného obrazu a vlastně scénování krásného nahého těla v duchu antické tradice máme v tomto případě co dělat s nahou Evou a Adamem, kteří se nejen za svůj hřích jako takový, ale i za svá hříšná těla stydí; ta sama nejsou záměrně vystavená divákům, ale nepohodě a ranám, které přináší pobyt na zemi. Nejdůležitější tu ale není podoba ve smyslu obrazu vnějšku, ale výraz vnitřních prožitků, tj. podoba totožná nikoli s více méně abstraktním ideálem, ale s konkrétním projevem. Tento projev je při veškeré obeznámenosti s klasickou antickou tradicí zobrazování těla a v dialogu s ní vlastně naturalistický či – jak by se vyjádřil Auerbach – „kreaturální“: to má v našem kontextu znamenat nejenom neidealizovanost vnější podoby, ale i citlivost pro vnitřní křehkost všeho stvořeného, už jako takového vystaveného bolesti a kdykoli možné záhubě zvnějšku i zevnitř. I ve všech ostatních Masacciových freskách z kaple Brancacciů má jeho úsilí o výraz konkrétních citů a pocitů kromě vazby na novozákonní ‘příběh spásy’ i smysl samo o sobě: zakládá se na uznání hodnoty konkrétního okamžiku v konfrontaci s věčností; pomíjivost tu nevyklučuje obecnou platnost, která je založena na vazbě s podobnými prožitky potenciálních diváků včetně našich vlastních.

## **Literatura:**

- ARISTOTELES. *Poetika* (v překladu Antonína Kříže), in: [týž] *Rétorika / Poetika*, Praha 1999
- AUERBACH, E. *Mimesis*, Praha 1968
- [AVERINCEV] АВЕРИНЦЕВ, С. С. „Греческая литература и ближневосточная словесность“, in: *Типология и взаимосвязи литератур древнего мира*, Moskva 1971
- [AVERINCEV] АВЕРИНЦЕВ, С. *Поэтика ранневизантийской литературы*, Moskva 2004
- Bible – Písmo svaté Starého a Nového zákona (Ekumenický překlad)*, Praha 1984
- CARNIANI, M. *Santa Maria del Carmine und die Brancacci Kapelle*, Firenze s. a.
- CASAZZA, O. „Masaccio“, in: *Die großen Künstler Italiens. Von der Gotik zur Renaissance*, Florenz 2003
- FRANCASTEL, P. *Figura a místo (Figurální řád v italském malířství 15. století)*, Praha 1984
- LANGMUIR, E. *Narrative*, London 2003
- PETERSEN, J. H. *Mimesis – Imitatio – Nachahmung*, München 2000
- PLATON. *Ústava* (přeložil František Novotný), Praha 1921
- PLATÓN. *Ústava* (přeložil Radislav Hošek), Praha 1993
- RICOEUR, P. *Čas a vyprávění I*, Praha 2000
- VELTRUSKÝ, J. „Dramatický text jako součást divadla“, in: [týž] *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994
- VOSTRÝ, J. „Úvod do režie 6. Časoprostorové napětí“, *Amatérská scéna* 6/1979
- VOSTRÝ, J. „Herecký přístup k roli a struktura hry“, in: [týž] *Činoherní klub 1965–1972 (Dramaturgie v praxi)*, Praha 1996
- VOSTRÝ, J. „Ejzenštejnovy lekce divadelní režie“ [kap. Princip nedokončování a historická souvislost], in: [týž] *Režie je umění*, Praha 2001



# Beuys – Don Quijote mezi modernou a postmodernou?

Miroslav Vojtěchovský

*„Myslím, že největší nedorozumění mezi lidmi spočívá v tom, že si myslí, že umění je nutno porozumět v logických větných souvislostech, tím povrchním způsobem, jak lidé myslí... Úkolem umění však není, aby bylo chápáno ve smyslu plného porozumění. Umění má vstoupit do člověka a člověk do umění. Musí být možné úplně 'prostoupení' v takovém smyslu slova...“*

Joseph Beuys<sup>1</sup>

Jeho produkce se označovaly jako – diplomaticky řečeno – neobvyklé a už méně zdvořilé jako šokantní, bláznovské, které vyhánějí ďábla izolace moderního umění belzebubem destrukce a v každém případě nemají nic společného s předmětem umění... A jak by je také mohl normální 'zdravě uvažující' člověk považovat za něco jiného, když byly vesměs zdravým rozumem neuchopitelné, vzdálené na hony čemukoliv, co až dosud bylo známé na výtvarné scéně a proti čemu se i Duchampův pisoár na soklu musel jevit jako výsostné umělecké dílo. Tak se Beuys paradoxně po nějaké době jevil smysluplným jenom hrstce stejně zanícených, svým způsobem 'ujetých' kunsthistoriků a přijatelným stádu snobů: ti by za nic na světě nedali najevo, že se jim Beuys částečně hnusí a že jím z větší části vlastně pohrdají, kdyby tu nebyla právě ta hrstka oněch zanícených a vyšinutých kritiků a teoretiků, kteří ho velebí, z čehož vyplývá, že na tom excentrikovi asi něco je, takže se vyplatí v rámci společenského tlachání poněkud zaobaleně naznačit svůj rozhled a Beuyse trochu pochválit a trochu pohanět, to pro případ, aby snob byl vždy 'in', ať už by ve vnímání tohoto podivína došlo v budoucnosti ke kladnému, či zápornému vývoji.

Posuďme jenom onu podivnou situaci performance, která se odehrála v květnových dnech roku 1974 v proslavené newyorské René Block Gallery a o níž dobový tisk napsal, že se v ní Beuysovi podařilo na celé čáře porazit Američany jejich vlastní zbraní, když přicestoval přímoú linkou z Düsseldorfu na Kennedyho letiště a přímo od letadla byl na nosítkách, zabalený do plstěných houní, neprodleně dopraven do předem vybrané a do formy klece předělané galerie, kde

<sup>1</sup> „Beuys o umění“, in: *Rozhovory s Josephem Beuysem*, Olomouc: Votobia 1999, str. 134.

strávil několikadenní nepřetržitou performanci s divokým kojotem pod názvem: „Kojot: Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mne.“

Všechno se tu zdálo být promyšlené stejně jako neskonale bláznivé.

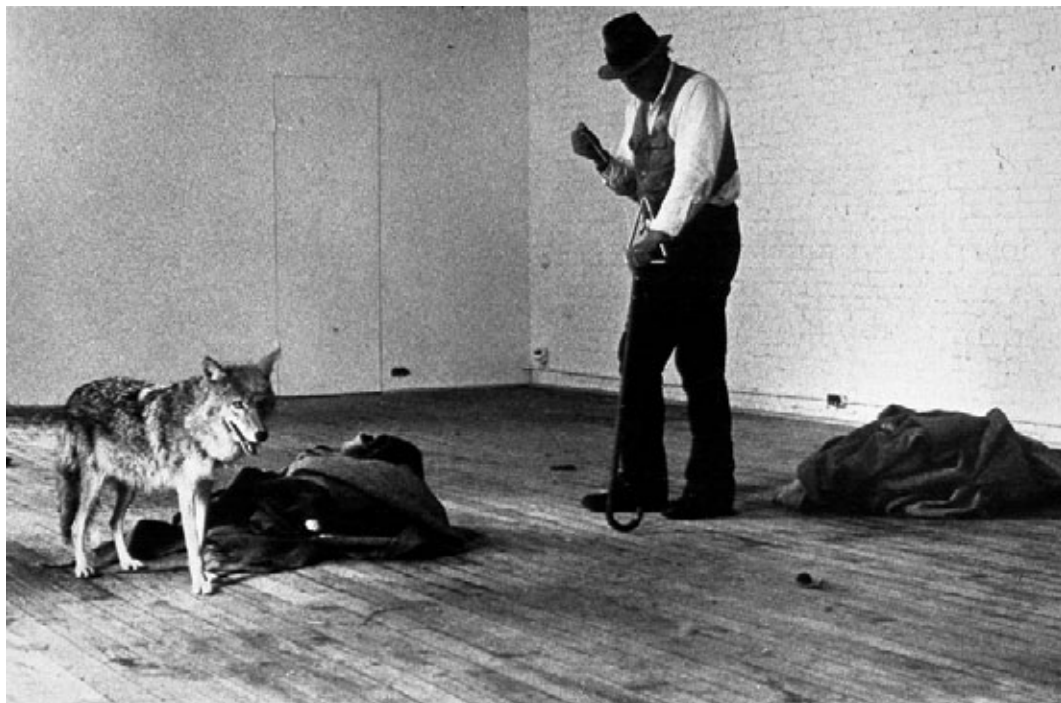
Symbolika plsti, jako katalyzátoru energie, se váže k podstatným událostem, jež přivodily totální obrat v Beuysově životě. Sanitka je pro něho symbolem moderní civilizace produkující pouze nemocné lidi a kojot byl zvolený jako reprezentant změny významu v dějinách Ameriky od mocného božstva, prezentujícího měnící se formu svého zjevení od fyzické ke spirituální podobě a zpět, tj. od symbolu transformace v mytologii amerických Indiánů až k archetypu podvodníka ve světě ovládaném bílým mužem.

Oděný do filcového hávu, s holí a s nezbytným kloboukem na hlavě, Joseph Beuys nejprve přehrává kojotovi obrazy šamanských rituálů původních Indiánů a posléze v roli bílého muže přináší do kojotova hájemství atributy světa moderního dobyvatele. Každé ráno navíc nechává kojotovi naservírovat 50 výtisků Wall Street Journalu, aby kojot byl 'v obraze' a pochopil soudobý svět – a kojot tyto symboly tržního kapitalismu ovládá a označuje znameními své síly a milníky svého výsostného teritoria – močí na ně a pokrývá je svými výkaly. Beuys bedlivě pozoruje tohoto divokého savce a snaží se s ním dorozumět. Po čtyřech nocích a pěti dnech, kdy se zdá, že se člověk s divokým zvířetem vzájemně spřátelili a naučili se sdílet nejenom klec vymezený prostor, ale snesou se i ve slaměném loži, Beuys okamžitě po skončení performance opouští New York stejným způsobem, jakým do galerie přicestoval...<sup>2</sup>

Jak by se mohla rozumnému člověku, který docela pochopitelně očekává od umění povznesení ducha a který nepochybně právem předpokládá, že umění mu poskytne estetický zážitek stvořený vznešeným géniem, zdát tato neobyčejně bláznivá seance smysluplnou? Mohlo by mu snad pomoci ke kladnému přijetí této na první pohled zoufale nesmyslné akce konstatování dobového tisku, že tato performance bezkonkurenčně překonala vše, co zatím vzešlo z autorských dílen takových kapacit, jakými byli Allan Kaprow nebo Claes Oldenburg, a nechala všechny dosavadní happeningy daleko za sebou? Asi sotva. Spíš by se jenom ujistil v už tak dost nezvratném přesvědčení, že s uměním to jde nezadržitelně z kopce, a že teď se už dostává na samé dno..., a přesto česká teoretička Věra Jirousová v roce 1992 upřímně a nadšeně vyznává, že Joseph Beuys je pro ni bezesporu největším umělcem 2. poloviny 20. století. Stejně tak pisatel těchto řádků v bezpodmínečném souhlasu s názory Věry Jirousové hodlá znovu přinést do spotu reflektorů znovu opakovaného studia některé aspekty Beuysova díla, o jejichž důležitosti je skálopevně přesvědčený jako o základních postulátech role umění v životě společnosti 21. století...

Jistě neuškodí, když zopakujeme to podstatné z Beuysova života, jakkoliv jsme si vědomi, že mnohé bylo už tolikrát citováno, že už nikdo vlastně dost dobře není schopný oddělit pravdu od legendy a skutečné od rafinovaně stylizovaného stejně tak masmediálním přežvykováním jako samotným umělcem, šamanem a mágem Josephem Beuysem.

2 Některé zdroje (např. publikace Rose Lee Goldbergové *Performance – live art since the 60s*, New York: Thames & Hudson 2004) tvrději uvádějí, že Beuysovo prodlévání ve společném zajetí s kojotem trvalo celý týden, zatímco dobové prameny shrnuté ve sborníku dokumentů *Umění dvacátého století* (publ. Chene-Hachette, 1999) neochvějně tvrdí, že Beuysova performance byla třídní; filmový záznam pořízený galerií René Bloch udává, že Beuys přijel do New Yorku v úterý a odjel v sobotu.



Joseph Beuys, Kojot: Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mne, 1974



Joseph Beuys, Kojot: Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mne, 1974



Narozený před pětaosmdesáti lety, 12. května 1921, v Krefeldu na holandsko-německých hranicích, prošel Joseph Beuys jako každý 'pořádný' německý kluk výchovou v Hitlerjugend a po ukončení školního vzdělání se stal v devatenácti letech hloubkovým letcem Luftwafe. Válka ho dovedla do oblastí Itálie, Jugoslávie, Polska a Ruska, kde byl v oblasti Krymu v roce 1943 sestřelen. Právě tehdy se přihodilo to, co se později stalo legendou o jeho obrácení. Beuys se zachránila před jistou smrtí skupina tatarských nomádů, kteří ho ve sněhové vánici našli v troskách letadla v bezvědomí. Tito psanci, chovající náklonnost spíše k Němcům než k Sovětům, mu poskytli nezištně pomoc a pro zachování jeho životních funkcí a jako obranu proti zmrznutí a vlhku používali přírodní léčitelské postupy - natírali jeho rány zvířecím tukem a ovíjeli plstěnými houněmi ve snaze ochránit ho před přílišným chladem a vlhkem a udržet jeho tělesnou teplotu.

Beuys byl po této události ve válce opakovaně zraněný, 'propadal' se armádní hierarchií až k týlovým vojskům a válku končil v britském zajateckém táboře. Všechny tyto události, jdoucí až na samu dřevň lidského bytí, způsobily, že vyšel z války radikálně proměněný. Začíná studovat přírodní vědy, filozofii, věnuje se umělecké tvorbě a umění také studuje od roku 1947 na düsseldorfské akademii v ateliéru E. Mataréa. Později ho okouzlí theosofie, respektive antroposofie Rudolfa Steinera, ale především je všechno jeho poválečné počínání neseno vůlí dovést lidstvo k proměně v chápání evropské kulturní a duchovní tradice. V dětství se procházel po Kléve, kde žil většinu nedospělého času, s pastýřskou holí. Teď, po válce, se stylizuje do role pastýře, který se snaží vyvést své stádo z bludného kruhu. Fascinují ho Steinerovy myšlenky, vyrovnávající se s tradičním rosikrucianským myšlením západní křesťanské ezoteriky, jež proti sobě staví božskou a lidskou moudrost.

Steinerův text předmluvy třetího vydání *Theosofie* z roku 1910 hovoří o tomto složitém tématu jasnou a nekomplikovanou řečí: „Co může dnešní duchovní proud sdělit člověku o základech bytí, není pro hlouběji cítící duše odpověďmi, nýbrž vzhledem k velkým záhadám světa a života otázkami. Po nějakou dobu člověk může podléhat názoru, že je mu ve výsledcích přísně vědeckých skutečností a v závěrech některého ze současných myslitelů dáno řešení záhad bytí. Sestoupí-li však duše až do oněch hlubin, do kterých musí sestoupit, chápe-li skutečně sebe samu, pak se jí to, co se jí zpočátku zdálo řešením, ukáže jako podnět k pravé otázce. A odpověď na tuto otázku nemá uspokojovat pouhou lidskou zvědavost, nýbrž na ní závisí vnitřní klid a celistvost duševního života. Dosažení takové odpovědi neuspokojuje pouze touhu po vědění, nýbrž uschopňuje člověka k práci a k plnění životních úkolů, zatímco nedostatek řešení příslušných otázek jej ochromuje duševně a nakonec i tělesně.“ Steiner se snaží o uvážlivou syntézu, když pozoruje duševní život podle přírodovědeckých metod. Jak píše filozof a překladatel Zdeněk Váňa v prvním českém vydání *Theosofie* po roce 1989: „Rudolf Steiner sám charakterizoval antroposofii jako střední cestu poznání mezi theosofií a přírodní vědou - cestu, která se pokouší spojovat moudrost, již lze získat duchovním poznáním, s poznáním jednotlivostí, které je možno zjišťovat na Zemi.“

Beuys chápe Steinerovy myšlenky jako inspiraci i jako výzvu. Uvědomuje si reflexe Steinerovy filozofie ve waldorfské stejně jako v léčebné pedagogice, v prosazování přírodních léků i v biologicko-dynamickém zemědělství a propadá skepsi nad tím, že poválečná obnova Německa se odehrává v materiální a nikoliv v duchovní rovině. Především ale v duchu Steinerových idejí volá po změněné roli





◀ **Joseph Beuys, Tuková židle, 1964**

▶ **Joseph Beuys, Homogenní infiltrace piana, 1966, Centre G. Pompidou, Paříž**

umění v utváření lidské společnosti. Znovu a znovu vysvětluje, že bez tvořivého umění je plastický a svobodný vývoj člověka jako úhelného kamene lidské společnosti nemyslitelný, ale má přitom na mysli zcela jiné umění než to, které plní klasické či moderní galerie. Hovoří o rozšířeném pojmu umění, o antropologickém umění, o umění, které je „sociální plastikou“. Podstata tohoto beuysovského rozšířeného umění spočívá v rozvoji imaginativního myšlení, neboť „veškeré lidské vědění pochází z umění. Každá schopnost vyvěrá z umělecké schopnosti člověka, to znamená ze schopnosti být tvořivě činným“.<sup>3</sup> Umění by mělo, podle Beuyse, oslovovat člověka jako myslícího tvora a mělo by tedy zapojovat do hry divákovo myšlení, jeho intuici, inspiraci a imaginaci, neboli vše, co vede k objevování skryté podstaty skutečnosti, k objevování neviditelného ‘duchovna’. Rozšířené umění potom není teoretickým pojmem, ale je postupem, který vede k vnitřnímu pohledu, jenž je pro něho mnohem důležitější než později vznikající vnější obraz. Takové umění má jednak smysl, jednak své pevné místo v systému konstituování svobody lidského bytí. Nejedná se tedy v žádném případě o destrukci umění, ale naopak o zdůraznění významu energie, uvolňující se z lidské

3 Jirousová, V. „Beuys bez Beuyse“, *Výtvarné umění* 1/92, str. 31–35.



tvůrčivosti. Jde ale také o to, aby umění nebylo oddělováno od vědy a ekonomiky, neboť jenom prolínání těchto sfér v rovině duchovního života je zárukou smysluplného rozvoje lidského bytí. Beuys se tady nevzdálil od Steinerja ani o píď. Buduje svoje 'učení' na Steinerových základech, ale přetlumočil jeho teoretické studie od výraziva textového k vizuálnímu, a tak otevíráním nových prostorů pro smyslové vnímání Steinerových myšlenek dává nejenom nový rozměr Steinerově filozofii, ale souběžně vytváří vzor nové společenské funkce umění.

Pokoušel jsem se před lety pořídit si pár diapozitivů z publikace Beuysových kreseb pro své přednášky. Nezapsal jsem si tehdy nic z toho, co by si měl každý slušný člověk, který si chce připadat alespoň trochu jako badatel, zaznamenat. Neumím pojmenovat vydavatele, tím méně dokážu určit rok vydání. Zato si ale dobře pamatuji, jak jsem stránky té knihy znovu a znovu procházel v jakémsi horečném spěchu, abych nic nepropásl. Nakonec snad nezbyla jediná kresba, kterou bych nezreprodukoval. Jenomže potom bylo stejně nutné tu horu diapozitivů zredukovat, abych posluchače doslova neutloukl obrazy, ale přitom každého vyřazeného mi bylo líto, protože právě při podrobném prohlížení a při selekci se teprve ukázalo, jak na sebe ty zdánlivě nesouvisející kresby neuvěřitelně navazují, jak vycházejí jedna z druhé, jak zachycují postupné „hledání tvaru po zničení starého světa“, jak říká obdivuhodně přesně Věra Jirousová (1992). Joseph Beuys převádí mytické symboly euroasijského kosmu přes křesťanskou religiozitu do rozbrázděného a tajuplného kosmu vlastní zkušenosti a vytváří cosi jako grafické odkazy k archetypálním znakům filtrovaným jeho rozbolaveným a zkoušeným

lidstvím. Není vůbec jednoduché těmto obrazům rozumět a je asi nemožné je exaktně vykládat, jako nebylo možné exaktně vykládat naše vlastní kresby, které jsme kdysi dělali při kurzech kreslení 'pravou stranou mozku', tj. kresby vyvěrající z vnitřní energie mysli, při níž nebyla, stejně jako u Beuyse, potlačena ani imaginace a intuice, ale ani racionalita. Při sledování Beuysových kreseb, chápaných jako diagramy historie vlastního myšlení, se opět nevyhnutelně vracíme k Beuysovu Steinerovi: „Postav se doprostřed mezi Boha a přírodu, dej hovořit člověku v sobě o tom, co je nad tebou a prosvítá do tebe, a o tom, co proniká do tebe zezdola – pak máš antroposofii, moudrost, jíž hovoří člověk.“<sup>4</sup>

Mnohem známější než kresby jsou ovšem Beuysovy instalace a performance. Materiály, které mu kdysi – stejně jako opravdové přírodní milosrdenství euroasijských kočovníků – zachránily život, se staly základními idejemi a preferovanými stavebními prvky jeho legendárních činů, které nemají mnohdy nic společného s uměním v tradičním smyslu toho slova, ale mají nezastupitelný význam v Beuysově rozšířeném pojmu umění.

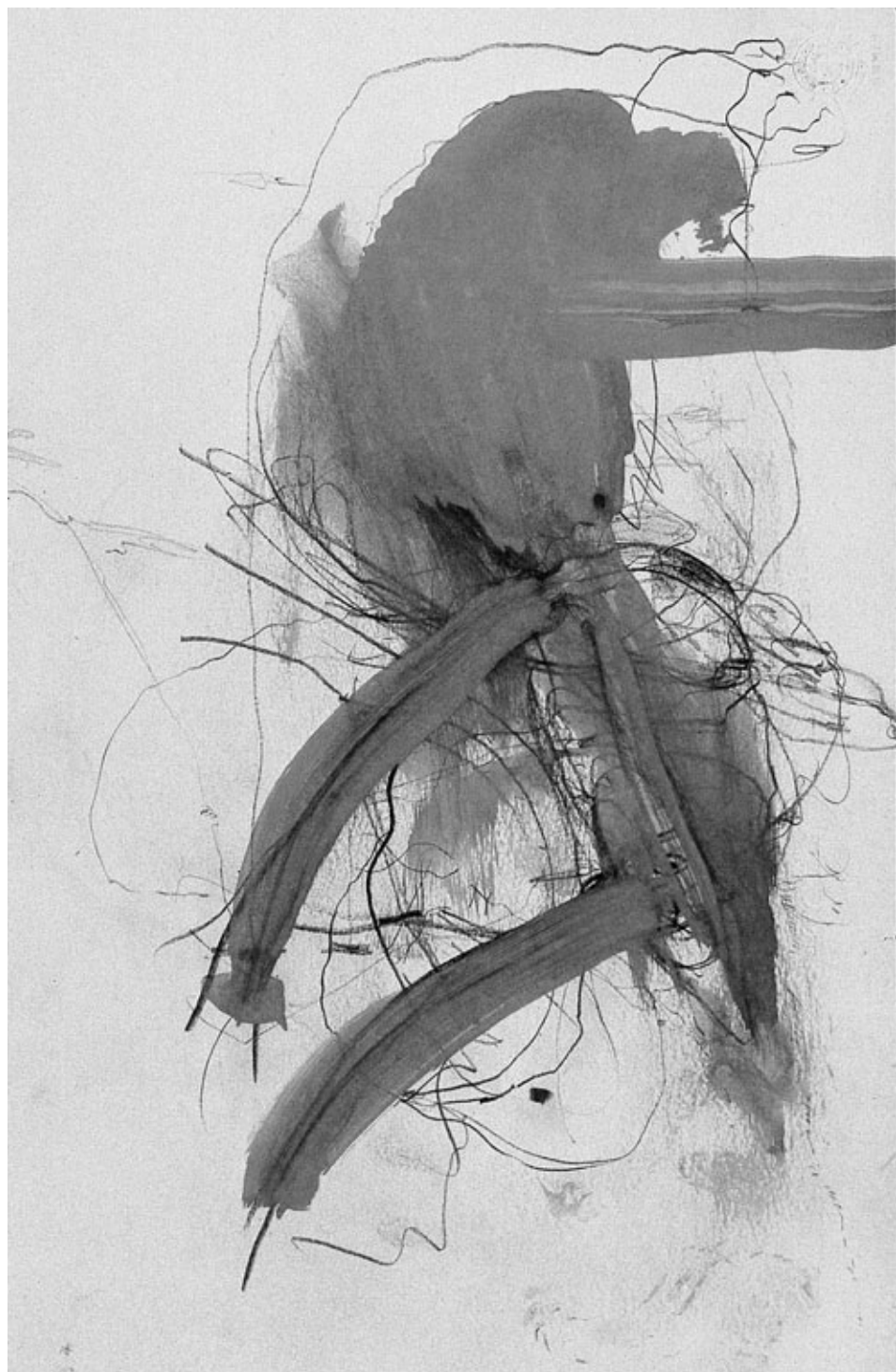
Živočišný tuk, přesněji řečeno vepřové sádlo, sehrálo významnou roli při artikulování zásad Fluxu: V červenci roku 1963 při konferenci v galerii Zwirner v Kolíně nad Rýnem vystavil Allan Kaprow Beuysovu plastiku – objemný blok tuku (v tomto případě to bylo právě vepřové sádlo) s vysvětlením, že právě tuk – se schopností být jednoduše a bez komplikace tvarován, ale na druhé straně se svou provázaností na teplotu prostředí, a tedy náchylností rozpouštět se a ztrácet tak tvar – symbolizuje dvě hlavní ideje Fluxu, tj. konstrukci a dekonstrukci. Beuys sám v komentáři k této události zdůrazňuje ještě jeden důležitý aspekt vhodnosti tuku jako materiálu pro uměleckou tvorbu: „Chci přinést do debaty o kultuře prvek dotazování se po smyslu uměleckého díla. Živočišný tuk je velice důležitý pro život a přitom není umělci vůbec používáný. Proč tedy nespojit tyto dva separeované světy – umění a život?“<sup>5</sup> O rok později potom Beuys představil svou pověstnou „Tukovou židli“, jejíž fotografie nechybí od té doby v žádné učebnici dějin umění po 2. světové válce.

Plst', utlumující a filtrující zvuk koncertního křídla, se stává symbolem izolace zvuku v případě, kdy Beuys svou instalaci – spojenou s performancí vřesťící a kejhající husy, pobíhající po pódiu okolo plstí ztišeného piána – kritizuje německými masovými sdělovacími prostředky nacionalisticky přemrštěnou a nebezpečně rasově podbarvenou kampaň okolo „největšího soudobého skladatele“, jistého thalidomického dítěte. O plstěných houních jsme již hovořili ve zmínce o performanci s kojotem, ale tyto houně byly de facto pouze dalším symbolem Beuyse, oblékajícího výhradně plstěný oblek i klobouk...

Nevypočítavé milosrdenství kavkazských nomádů bylo ovšem pro Beuyse základní inspirací, respektive iniciací k revizi životní filozofie, stejně jako bylo výzvou k úvahám o nutnosti revidujícího přístupu ke všem postulátům a institucím západní kultury. Angažoval se v politickém dění a tvrdošijně kritizoval prorůstání práce na věcech veřejných s podnikáním. V prosinci 1978 uveřejnil v *Die*

4 Beuys, J. „Každý člověk umělcem“. Rozhovory na výstavě *dokumenta 1972*, Frankfurt n. M. 1989. In: *Rozhovory s Josephem Beuysem*, Olomouc: Votobia 1999.

5 Citací ze Steinerova přednáškového cyklu *Anthroposophie, Psychologie, Pneumatosophie* z roku 1909 použil Zdeněk Váňa v „Doslovu překladatele“ v publikaci *Rudolf Steiner: Theosofie*, vydané v Praze roku 1992.



**Joseph Beuys, Kresba, 60. léta**



*Frankfurter Rundschau* článek s názvem „Volání po alternativách“, ve kterém vyjádřil ideje k reformování společnosti. Uvedl, že kapitalismus i komunismus dovedly lidstvo ke smrtelným koncům, že vztah mezi průmyslovou společností a přírodou je totálně zvrácený, a vyhlásil nutnost nalezení třetí cesty, tj. sociální kultury, která by utvářela lidskou bytost jako umělce.

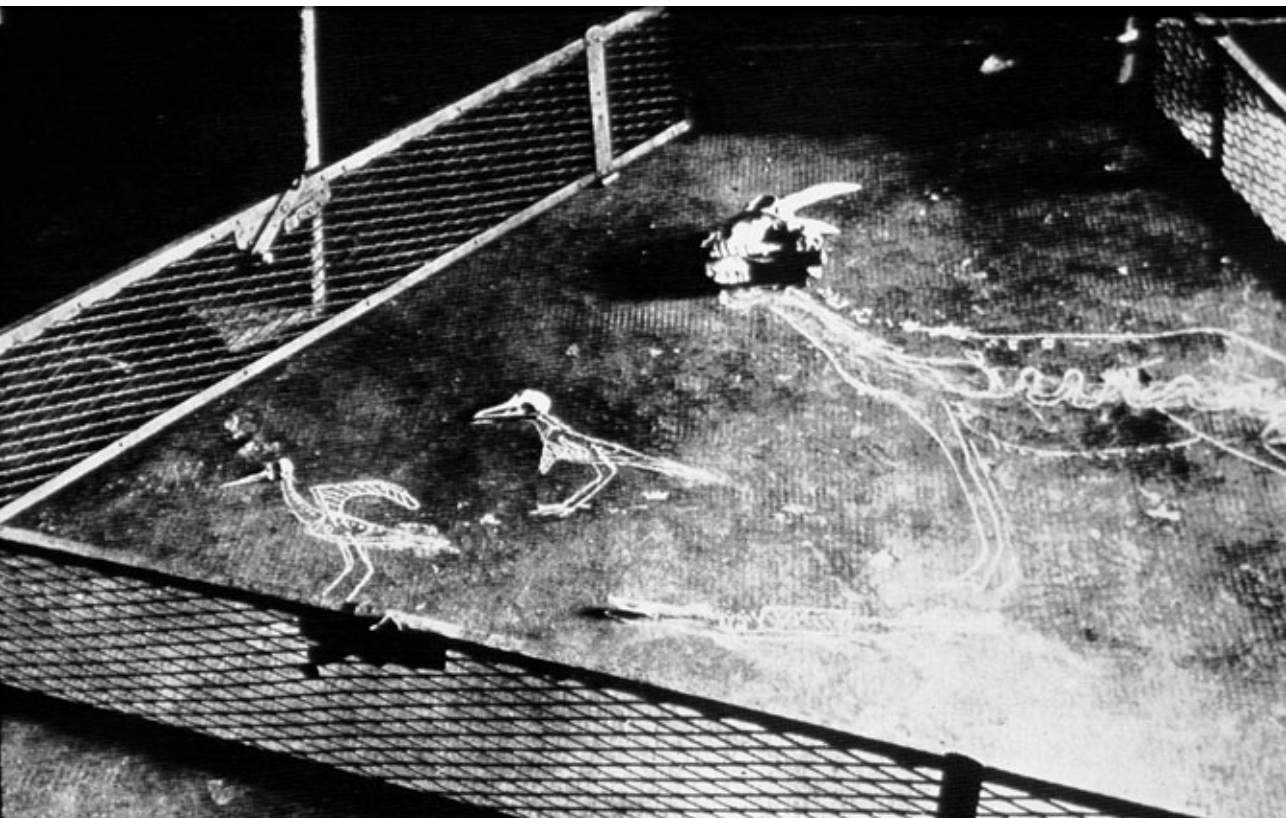
V polovině šedesátých let prosazoval vznik nové politické strany na ochranu zvířat a vytvářel celou řadu performancí na podporu idejí této strany.

Až do doby, než se stal politicky nepohodlným a kdy byl v říjnu 1972 zbaven pozice pedagoga na Státní akademii umění v Düsseldorfu, byl neobyčejně nezištným, inspirativním a především podmanivým učitelem. Práce politická i pedagogická vytvářejí ovšem myšlenkově neobyčejně provázanou a neoddělitelnou součást Beuysovy práce výtvarné, v níž přece jenom leží hlavní těžiště jeho působení.

Na kasselské „dokumentě“ v roce 1982 překvapil Joseph Beuys obrovskou haldou sedmi tisíc nepravidelných čedičových kvádrů navršených před vstupem do hlavní expozice v paláci Fridericianum. Sedm tisíc kamenných kvádrů se vázalo k sedmi tisícům dubů, které se rozhodl Beuys spolu se svými přáteli a spolupracovníky vysázet jako signál pro počátek rozsáhlého zalesňování zeměkoule. Každý z oněch sedmi tisíc balvanů před Fridericianem měl být situovaný poblíž nově zasazeného dubu nejenom jako připomínka této akce, ale především jako odkaz na novou roli umění ve společnosti. Vedle všech stále více postrádaných – a při všech přírodních katastrofách citovaných – vlivů listnatých stromů na globální prostředí poukazoval Beuys i ke skutečnosti, že dorůstající les je nevyčerpatelným zdrojem energie, na rozdíl třeba od ropy, uhlí a jiných fosilních zdrojů. Čedičový kvádr před Fridericianem je symbol změny v umění, tak jako je každý zasazený strom pro Beuyse znamením změny ve společnosti, která se musí organicky, bez jakékoliv ideologie – odhlédnuto od kapitalismu či komunismu – dostat na novou úroveň.

Nová úroveň společnosti formovaná svobodnou tvůrčí vůlí každého jedince, to je nejvýznamnější poselství performance „Kojot: Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mne“. Jistěže se v tomto představení objevuje částečná změna orientace celé Beuysovy tvorby, ve které se znovu a znovu podle svého dotýká historických křížovatek Evropy a Eurasie a do které zde zahrnuje i traumatizující historickou zkušenost Ameriky, tj. vztah k původním obyvatelům amerického kontinentu. Jistěže se v ‘Kojotovi’ řeší i otázky schopnosti vyjádřit jednou jedinou řečí totalitu vědomí světa ve všech jeho možných rovinách i entitách, ale především se prezentace v manhattanské galerii René Block zabývá komunikační funkcí umění. Nechme pro tuto chvíli stranou podstatu beuysovské koncepce rozšířeného umění a ptejme se tak jako autor v oné ‘prapodivné’ scéně v zamřížované galerii: Je možné komunikovat s kojotem?

Kojot zde představuje roli nepřítele či abstraktního subjektu, který o nás přinejmenším nejeví zájem, ale který na nás může především v kterékoliv chvíli nečekané zaútočit, takže nám půjde doslova o bytí a nebytí. Beuys, jak už bylo řečeno, v pokusu domluvit se s nepřítelem uspěl, ale přes zdánlivě bláznivou scénu ničím tento obraz touhy ‘domluvit se’ nevydává za důkaz vlastní morální síly a odhodlání pokusit se o takový nebezpečný dialog. Kde jinde než právě v časopise *Disk* stojí za to zdůraznit, jak radikálně se liší Beuysovo scénické jednání od současného hereckého sebescénování či mediálních performancí soudobých



**Joseph Beuys, Reklama (propagace) nové politické strany pro záchranu živočichů, nedatováno**

politiků, a v té souvislosti poukázat na to, jak je morálně apelativní síla vlastní účasti i vlastního podstupovaného rizika diametrálně odlišná od blouznivě militantního atakování kolemjdoucích novodobými jurodivými, které rozhodně nelze pokládat za svaté. Symbolická rovina Beuysovy akce je umocněna de facto nasazením jeho vlastního života. Beuys jde promyšleně do akce, která nemá a ani nemůže mít oboustranně respektovaná pravidla. Tváří v tvář divokému zvířeti končí všechny zákony i gentlemanské dohody západní civilizace. Kojot si nedá vnutit lidský řád a pořádek a povede si, pokud si zamane, svou guerillovou válku proti člověku sdílejícímu s ním jednu jedinou klec a dokonce možná i jedno jediné lože. Beuys má předem promyšlenou symboliku akce, má připravené role, které bude kojotovi stejně jako přítomným divákům přehrávat, ví, kam by rád dospěl, ale tím to končí. Do jaké míry se nechá divoké zvíře 'přesvědčit', nebo zda zvolí svá vlastní pravidla, to už Beuys musí ponechat riziku improvizace, která se ovšem může kdykoliv, v jediném nestřeženém okamžiku, proměnit v totální tragédii...

Obraz vůle a touhy po domluvě s kojotem odkazuje k vrcholné rovině sociální plastiky rozšířeného umění. Je s ní spojené odhodlání hovořit nikoli pouze s těmi, kteří nás mají rádi, kteří nám rozumějí a kteří nám chtějí naslouchat. Uvolnit v sebezpytném monologu prozkoumávajícím vlastní duši chuť, odvahu



Joseph Beuys, 7000 dubů, Kassel – documenta, 1982

i mravní sílu jít promlouvat k těm, kteří o nás nejeví ani stínek zájmu, nebo kteří dávají jasně najevo svůj nepřátelský postoj: to je nová role umění tvarujícího cestu k nové společnosti. Případá nám snad taková idea tváří v tvář globálnímu střetu kultur jako boj proti větrným mlýnům?

Nemám v úmyslu předstírat, že titul této studie je původní, neboť je až příliš zřejmé, že je převzatý ze dvou, nebo ještě přesněji ze třech vzájemně souvisejících vzorů. Když roku 1605 poslal Miguel Cervantes de Saavedra do světa svého „komického“ rytíře Dona Quijota, nepoložil tím pouze základy modernímu románu, ale především vytvořil obraz postoje člověka z principu se vymykajícího své době. Komický rytíř de la Mancha v nás nutně musí svou dětinskou vírou ve správnost svého počínání neustále vyvolávat trýznivé otázky o smyslu našeho života. Nechceme si takové otázky ani připustit, a proto nazýváme toho, který nám jejich aktuálnost sugeruje, bláznem či jurodivým. Opěvujeme dobrotu, vyzdvihujeme poctivost, vzýváme lásku, ale tváří v tvář se nám tyto vlastnosti zdají být překonané a jejich nositelé směšní a komičtí. Určité osoby čas od času označujeme tímto jménem a donkichotství má pro nás asociace téměř výhradně negativní. Don Quijote představuje však – především svým protřpěným zmoudřením – pozitivní symbol. To pochopil a velice dobře vysvětlil profesor J. L. Hromádka, když napsal studii o českém filozofu 1. poloviny 20. století Emanuelu Rádlovi *Don Quijote české filosofie*. Rádlovy *Dějiny filosofie*, speciálně jejich druhá část *Novověk*, zaujímaly velmi čestné místo v otcově knihovně a byly jednou z prvních knih, které jsem 'přemístil' do své vlastní knihovny. V době povinného studia marxisticko-leninské propagandy byly pro mne pak stále vyhledávanějším pramenem hledání rovnováhy. J. L. Hromádka nemusel ovšem k titulu své studie o Rádlovi

(ta ostatně také velice brzo přesídlila do mého regálu...) chodit příliš daleko. Stačilo se jenom začíst do Rádlovy *Útěchy z filosofie*, konkrétně do odstavce, kde Rádl píše o Donu Quijotovi: „Jeho víra v princeznu Dulcineu je vzorem filosofa, jako je dokazování lazebníka, chalupníků a jiných pozorovatelů Dona Quijota, že jeho Dulcinea je jen hnojnou děvkou, vzorem lidí, kteří filosofií pohrdají. Filosof žije jako Don Quijote, ale boj proti větrným mlýnům je pro něho jen maskou a klidně snáší, že davový člověk se jí chechtá. Neboť jeho život se skrývá za maskou, když stydlivou rukou ukazuje k ideálu...“ J. L. Hromádka mně dal, proč to nepřiznat, nejenom návod k titulu této úvahy, ale především metodologický vzor zkoumání určité osobnosti.

Alexandr Ivanovič Gercen, se kterým jistě bylo možné v mnohém nesouhlasit, kdysi napsal, že ideál rytíře se na západě proměnil v ideál hokynáře. Bohužel je stále obtížnější nepřipouštět si pocit, že mu v tomto směru musíme dát za pravdu.

Po všech peripetiích svého života, po pádu do naprostého duchovního bezedna válečného běsnění a po postupném škrábání se k nadoblačným výšinám transcendentálního nadhledu nad malichernostmi každodennosti Joseph Beuys usiloval o obnovení starého ideálu humanity. V tom smyslu je jeho tvůrčí práce pevně zakotvena v utopiích moderny, ale svým bojem za proměnu významu společenské funkce umění, v pokračování snahy učinit z umělecké, rozuměj – tvůrčí – činnosti neoddelitelnou součást lidského bytí a především výchovy, chce Beuys překročit stále se zvětšující výlučnost a izolaci moderního umění: prostřednictvím destrukce pojmů jako ‘artefakt’, či ‘trh s uměním’ a rozrušováním příkopu mezi uměním pro ‘vzdělané’ a poduměním pro ‘nevzdělané’ se dotýká pozitivních trendů vývoje umění po výbojích moderny.<sup>6</sup> Ten boj stál Beuyse mnoho sil a ani zdaleka se nedá říci, že by v něm vyhrával. Ukazoval k ideálu a pro současníky bylo jeho usilování ještě pošetilejší než Quijotův boj s větrnými mlýny. Zůstal zhusta nepochopený. Jeho gesto bylo jenom těžko uchopitelné, neboť se svým počínáním příliš vymykal své době. Navzdory tomu se stále znovu a znovu ve svých performancích a instalacích, v přednáškách a v nesčetných debatách pokoušel dokázat, že nad všemi teoretickými spory, ale také nad finančními zisky zůstává nejdůležitějším úkolem umění ve společnosti jednak usilování o plasticitu lidského bytí rozvíjením imaginace v procesu tvorby i při vnímání uměleckého činu, jednak ochota a připravenost komunikovat s těmi, kdo buď pouze nemají o naše názory a o naše příběhy zájem, nebo se nejspíš sami považují za naše nenávislné nepřátele. Beuysův pokus ‘domluvit se’ s divokým kojotem je uměleckým gestem naznačujícím nutnost činit takové pokusy, je poukazem moderního, životem mnohokrát zlomeného, ale přesto znovu vstávajícího člověka k onomu starému ideálu. Není pochyb, Joseph Beuys představuje v tomto směru rytíře bez bázně a hany...

6 Záměrně se vyhýbám termínu *postmoderna*, jakkoliv bylo třeba ho vzhledem k nutné stručnosti použít v titulu této statě. Přestože se nás mnozí teoretikové (např. Wolfgang Welsch ve své studii *Naše postmoderní moderna*, Zvon, České Budějovice, 1994) snažili mnohokrát přesvědčit, že „výraz *postmoderna* získal v literární diskusi obrysy skutečného pojmu a přitom se stal z negativního slova, registrujícího fenomény ochabování, slovem pozitivním“, zůstává okolo tohoto termínu a jeho vztahu k pojmu *moderna* v obecném povědomí tolik nejasností, zvětšovaných navíc u nás nadužíváním výrazů *postmoderna* a *postmoderní* v médiích, že je lépe termín *postmoderna* v seriózní práci prostě obejít...



# Od předmětu k metafoře

## **(Práce s předmětem ve Fárově scénografii Grossmanovy inscenace Král Ubu)<sup>1</sup>**

Kateřina Miholová

Základní scénografické řešení Grossmanova *Krále Ubu* se opírá o tyto předměty:

**postel s pelestmi** – variabilní hrací plocha/pódium; její významy se mění podle upevnění dvou mřížových pelestí (v ‘hlavách’ a ‘nohách’ postele, dále bočně jako zábradlí u tribuny, nad sebou jako mříže vězení atd.);

**dvoje schůdky** – slouží k nástupům na pódium tvořené postelí;

**tři popelnice** – umístěné nejčastěji po stranách scény, znamenají v kontextu situace a hereckého jednání vždy něco jiného;

**bedny a kanystry** – podobně jako popelnice nesou různé významy, jsou ale ve svém prvním významu neutrálnější;

**požární žebřík** – stabilně vpravo vzadu opřený o kulisu stěny za postelí/pódiem, v jednom obraze slouží k zavěšování mřížových pelestí,<sup>2</sup> jinak konkrétní významy v akcích nenabývá;

**patafysický přístroj** – stojí na předscéně během 1. dílu a vzhledem k tomu, že je i podle Grossmana pouze „*symbolickou špičkou této inscenační koncepce*“,<sup>3</sup> do předmětné roviny, kterou se tu zabývám, vlastně nepatří (a proto se jím také nebudu zabývat);

**šikma zakončená kulisou zašlé stěny** patří vlastně také do jiné roviny, ale bezprostředně souvisí s celkovým řešením.

## **Prostorové řešení**

O celkovém scénografickém řešení se jednoznačně nejvíce dovídáme z Grossmanovy knihy *Alfréd Jarry, Král Ubu, rozbor inscenace*, vydané Divadelním ústavem

1 Stať vychází z 5. kapitoly autorčiny disertační práce *Grossman a Fára v Králi Ubu (Interaktivní rekonstrukce inscenace Divadla Na zábradlí 1964–1968)*, obhájené na divadelní fakultě AMU v roce 2005. Tato disertace vyjde tiskem ve spolupráci AMU, Národního muzea v Praze a Divadelního ústavu doplněná interaktivním CD Romem, který kromě vlastního textu nabídne jak kompletní dokumentaci a citace, z nichž autorka při analýze vycházela (např. cca 200 dobových fotografií, 70 domácích a téměř 200 zahraničních recenzí včetně jejich kompletních českých překladů atd.), tak nově vzniklé materiály – zejména trojrozměrný model počítačové simulace scénografického řešení a jeho fungování, zpracovaný scénografkou Zuzanou Ježkovou, viz obrazovou přílohu tohoto článku.

2 Viz Velemanová 1998: 44.

3 Grossman 1966: 12.

1966. Jsou zde Fárovvy dodatečné skici a režisér mu na rozdíl od herectví věnuje skoro takový prostor jako své práci režijní. Nikoli proto, že by scénografiu přeceňoval, uvědomuje si pouze obecně platnou skutečnost, bohužel v teatrologii často opomíjenou: „Režijně-scénografické práci jsme zatím věnovali největší pozornost jenom proto, že může nejnázorněji vysvětlit a popsat i práci hereckou. [...]

*Režijně a scénograficky byla idea realizována takto: podlahu jeviště tvoří mírně dozadu vyklopená šikma [...] stoupající podlaha 'nastavovala' jeviště zřetelněji divákovi pohledu a činila akce na něm přehlednější. Podlaha byla vzadu ukončena stěnou ve tvaru nepravidelného, nahoře vykrojeného obdélníku, jehož šedivé pojednání s nezřetelnou a jakoby zašlou malbou nejspíš vyvolává představu zpuchřelé prkenné ohrady nebo oprýskané zdi předměstského dvorku. Další a prakticky jediné dekorační prvky tvoří mosazná postel, požární žebřík, tři popelnice, několik starých beden, plechové kanystry. Všechny tyto předměty byly podle možností autentické, ale zároveň technicky uzpůsobené tak, aby bylo možno nejrůzněji je přestavovat a montovat. Tak se pelesti vysunují z hlav postele a umísťují podél dlouhé strany postele, dozadu nebo dopředu, nebo zavěšují na žebřík, stabilně umístěný u stěny v pozadí. [...] Mimo to nabývají pelesti ještě různých funkcí hrou herců. [...] Podobně popelnice 'znamenaly' skříň, v nichž byla uložena garderoba, spížový prostor s jídlem, kropenku v kapli, vzápětí popravčí nástroj (onu díru, do které jsou vtahovány postavy likvidované králem Ubu), příkop, kam spadne car. [...] Takto variovaná postel – základní dekorační prvek – potřebovala schody nebo jiný praktikáblový předmět pro nástup herců. Po několika zkouškách jsme volili autentické, jenom technicky upravené závěsné schody z maringotek, které svou dřevěnou a kovovou konstrukcí dokonale vplynuly do syrové hmotného prostředí scény a nadto měly nejlepší variabilitu a pohyblivost.“<sup>4</sup>*

Režisér mluví o posteli stejně jako o popelnicích jako o „dekoračních prvcích“.<sup>5</sup> Postel byla něčím víc než mobiliárem, jak tomu bývá v běžných výpravách. Řečeno termínem přesnějším, byla **scénickým prvkem**,<sup>6</sup> neboť s její pomocí se scénický prostor bezprostředně řešil, zatímco popelnice svou úlohu jakkoli originálního mobiliáře přesáhly jen výjimečně, např. ve válečných scénách. Ve všech proměnách včetně výchozího stavu definovala právě postel prostorové řešení jako celek. Nebyla obehmatelným variabilním objektem, který zabírá střed jinak libovolně velkého prostoru, tak jak to známe z českého loutkového divadla 70. až 90. let minulého století.<sup>7</sup> Její využití jako pódia, počínaje scénou vojenské přehlídky, odkazuje spíše ke komediantskému pódium středověkého divadla a jeho odvozenině v divadle lidovém. Takovým pódium byla scénografickému řešení dodána kvalita odlišení 'nahoře' a 'dole', která se uvědoměle využívala v řešení jednotlivých mizanscén.

Kromě postele determinovalo základní prostorové řešení využití šikmy zakončené kulisou špinavé stěny. Šikma s minimálním sklonem (podle svědectví Andreje Kroba měla vzadu v nejvyšším bodě maximálně 30 cm) zabírala téměř celou plochu miniaturního jeviště.<sup>8</sup> Tato šikma pro Divadlo Na zábradlí byla

4 Grossman 1966: 94, 7.

5 Věra Ptáčková mluví o prvcích scénografických, což je totéž, řečeno modernějším jazykem (viz Ptáčková 1982: 240).

6 Stejný termín, ovšem šířeji pojatý, používá Zdeněk Hořínek (viz Hořínek 1965: 11–17, upraveno in: Hořínek 1998).

7 K tomu by spíše odkazovalo tvrzení O. Kryštofka: viz jeho „Divadelní zápisník“, *Obrana lidu* 20. 6. 1964.

8 Viz rozhovor autorky této studie s A. Krobem z 8. 9. 2005 a Velemanová 1998: 41.



Situace/scéna: Pelech

▲ Jan Libíček (*Ubu*) a Marie Málková (*Matka Ubu*)

► Prostorová počítačová simulace scénografického řešení

vynálezem Libora Fáry a při precizním mizanscénování sloužila k optickému prohloubení prostoru jeviště. V *Králi Ubu* byla potažená pískovým kobercem, znovu byla bíle potažená využita ve Fárově výpravě k Mrožkově *Šetrnosti* (1964) a zeleně potažená v Arrabalově *Architektovi a císaři asyrském* (1969; obě inscenace režíroval Jaroslav Gillar).<sup>9</sup>

Šikma byla v inscenaci *Krále Ubu* ukončena kulisou, jak už bylo citováno, „zpuchřelé prkenné ohrady nebo oprýskané zdi předměstského dvorku“. Musím konstatovat, že vstup iluzivní kulisy do Fárova scénografického řešení není zcela konsekventní, i když její předlohou bylo něco tak neuvěřitelně nedivadelně reálného jako zeď na pánském záchodě U Bindrů, jak prozradil Andrej Krob.<sup>10</sup> Ten vlastní originální Fárův návrh této stěny. Je to malá kresba cca 15 krát 10 cm nalepená na černém kartonu s monochromaticky šedou, jednoduchou, příčně podélnou šrafovou tužkou. Pokud by byl respektován, působil by prospekt neutrálněji, než jak ve skutečnosti vypadal. Při realizaci návrhu

9 Andrej Krob potvrzuje, že stále šlo o stejnou šikmu, která byla jednou vyrobena a pro každou další inscenaci pouze upravována. Zároveň v citovaném rozhovoru popřel, že by se obdobná šikma v inscenacích Divadla Na zábradlí objevila před *Králem Ubu*, rozhodně se nepoužívala v Hubalkově hře *Hrdinové v Thébách nebydlí* (1962) ve scéně Josefa Svobody, pro níž Libor Fára navrhoval kostýmy, jak to uváděla Velemanová ve své diplomové práci obhájené na Filozofické fakultě UK (katedra divadelní vědy) 1996.

10 Z rozhovoru autorky s Andrejem Krobem z 8. 9. 2005, viz také Krob 1995: 267.



v dílnách Divadla E. F. Buriana<sup>11</sup> došlo k posunu zpět k iluzi záchodové stěny přesto, že se na její výsledné podobě podílel i Fára sám a tvar stále do jisté míry stylizoval (viz obrazovou přílohu s počítačovými vizualizacemi výsledného scénografického řešení). Jakmile se pak scéna v podobě obrazu ocitla na jevišti, stala se zbytečnou kulisou, která výslednému novátorskému tvaru nic podstatného nepřinesla.

## Určitost scény a rekvizit

*„Problém se nedal řešit [...] na způsob stavebnice Merklin, z které lze sestavit cokoli: dům, auto, větrný mlýn. Rozdíl je podstatný: jednotlivé části stavebnice jsou samy o sobě neutrální, určitosti nabývají teprve v této kombinaci. Zde však měly být už jednotlivé části inscenační výstavby určité. Postel, například, musila být postelí, ale zároveň ‘znamenat’ stůl, schodiště, oltář, tribunu, později věžeňská vrata atd.: při kterékoliv proměně neměla ztratit ‘význam’ postele a dokonce ani ne kterýkoliv*

<sup>11</sup> Stěna byla technicky řešena jako rovná, trojdílná překližková kulisa v rámech, ze zadu podepřená, nahoře vyříznutá do oblouku pro vytvoření prostorové iluze, aniž by byla uchycena v tazích. Rozhovor s Andrejem Krobem 29. 7. 2006.





**Situace/scéna: Hostina**

▲ Václav Sloup (Klín), Marie Málková, Jan Přeučil (Čuřislav), Jan Libíček

► Prostorová počítačová simulace scénografického řešení

*z významů dalších, třebaže nově nabytý význam samozřejmě odsunoval předešlé významy do pozadí.*<sup>12</sup>

Jaroslav Vostrý zavádí pro tuto prvotní určitost předmětu pojem 'motiv' ve vazbě na Hrůzovy scénografie v Činoherním klubu. Na rozdíl od 'symbolu-znaku' se podle něho v 'motiv' kříží původní autenticita předmětu s jeho potenciální významovou intencí.<sup>13</sup> Využívání výchozí určitosti předmětu ve hře tedy nebylo specifické jen pro Divadlo Na zábradlí, Hrůzovy typické výpravy vznikají ve stejné době jako Fárový. Pomínutí této zdánlivé nuance většinou teatrologů, kteří o scénografii příliš nepřemýšlejí,<sup>14</sup> vede k dalekosáhlým důsledkům, zvláště ve chvíli, kdy je inscenace zařazována do kontextu světového divadelního vývoje.

S nepřesnostmi začíná už dobová kritika – nezapomínejme, že neměla k ruce režisérův *Rozbor inscenace* – a nalézáme je i v textech, které jsou jinak velmi prozíravé: např. Jan Císař popisuje v roce 1966 scénografické řešení takto: „*Scéna Libora Fáry byla jaksi neutrální. Byly tu předměty, které mohly být vším – a také ničím. Plošina na nožičkách mohla představovat postel, oltář, balkon, stůl. Popelnice mohly*

<sup>12</sup> Grossman 1966: 50.

<sup>13</sup> Viz Vostrý 1996: 109.

<sup>14</sup> Výjimku tvoří popisné referáty, které ale z přesně viděného už nic obecného nevyvozují (viz např. Polák, M: „Renesance čiré divadelnosti“, *Film a divadlo* 8/1964, 19).



*být skříní nebo zase příkopem, kovové mříže vězením, skálou, pelestí od postele. Tím vším se tyto předměty stávaly v okamžiku, kdy lidé na scéně k nim zaujali vztah.“<sup>15</sup>*

## **Způsob konkretizace scény a rekvizit**

*„Variabilita nespočívala však jen v samotné mnohoznačnosti jednotlivých prvků, ale v samotném procesu, kterým tato mnohoznačnost vznikala. Všechna dosavadní představení ukázala, že třeba proměna jeviště (například královské tribuny balkonů v chrám) je nejúspěšnější tehdy, když je rozložena, když si ji divák postupně uvědomuje a konkretizuje: poklekáním vzniká z tribuny oltář, pokřižováním vzniká z popelnice kropenka, [...] cílem nebylo jenom zapojit představbu do děje jako hrané intermezzo, ale vyřešit ji vždycky tak, aby měla charakterizační smysl a sdělovala cosi, co dosud nebylo sděleno a sděleno být musí. Výchozím rysem této ekonomiky byla těsná spolupráce režie, scénografie a hudby, jejichž záměr se ovšem realizoval teprve hrou herců. Proměna popelnice z kaple do Hromoslavova úkrytu a odtud do vydrancovaného královského paláce se plně uskutečnila teprve vztahem hercova*

<sup>15</sup> Císař 1966: 56–57.

jednání k popelnici: způsob otvírání popelnice jako kropenky se lišil od způsobu, jakým popelnici otvírala matka Ubu, když odtud chamtivě a užasle vybírala královské šaty, a zcela odlišný byl opět profesionální způsob, jakým poklop otevíral a zavíral Klín při popravách.<sup>16</sup>

Tohoto specifika si našťestí dobová kritika všimla dobře, Císař, byť scénu prvotně definoval jako neutrální, proces herecké konkretizace už popisuje přesně: „Předměty samy o sobě nesrozumitelné – nesmyslné – dostaly význam tím, že živi lidé pomocí svého jednání oznámili několik konkrétních a jasných faktů. Byly vřazeny do sémantické řady.“<sup>17</sup> „Režisér Jan Grossman zachází s touto scénou také prakticky a hravě. Jeden příklad za všechny: hrající technika (mimochodem: režisérem znamenitě využívaná) přichází, aby přestavěla scénu na kapli. Oba herci-technikáři poklekají před oním plató, jeden z nich se nakloní nad popelnici a jako z kropenky z ní nabere svěcenou vodu, jíž se přežehná. Druhý se postaví na plató a zaujme dobře známou pózu sv. Jana Nepomuckého. Prostředí, které samo o sobě nemá význam, jej dostává díky konkrétnímu a srozumitelnému jednání herců. Konfrontací bezsmyslného – či chcete-li dokonce nesmyslného – se samozřejmým a smysluplným dostává scéna napětí, komiku a hlavně: vyjevuje se její nejplastnější význam.“<sup>18</sup>

Podobně uvažuje ve své shrnující studii Zdeněk Hořínek: „Král Ubu [...] se hraje v prostoru, který herci proměňují při plném osvětlení a otevřené oponě. Předmětem hereckých manipulací je několik základních scénických prvků: stará železná postel, dvě popelnice a dřevěné bedny. [...] Jednotlivé scénické předměty získávají tak různé metaforické významy a jejich materiální státnost je popřena: významová proměnlivost jim dodává vnitřní napětí a dynamiku. Obdobných postupů využívali avantgardní divadelníci (např. Tairov v inscenaci *Giroflé-Giroflà*, Honzl v inscenaci *Shawova Androkla a lva v Zemském divadle v Brně roku 1930*), ale krásné příklady metaforického pojetí scénického prostoru najdeme už v českém lidovém divadle pobělohorském. Přes veškerou proměnlivost funkcí sdružují se inventární prvky Krále Ubu v jeden společný, průběžný a opět metaforický rámeček hry – jakési smetiště dějin, kde se nicméně dělá dějiny. Podobně pracuje Grossmann i s rekvizitami: nálevky slouží jako sluchátka, jimiž se poslouchají zprávy, i jako skleničky na víno. [...] Opět si vybavíme naivně antiiluzivní používání rekvizit v lidovém divadle.“<sup>19</sup>

Citace Zdeňka Hořínků nás vrací k problému určitosti či neutrality scénografického řešení. Hořínek alespoň netvrdí, že by Fárovo prostředí bylo prvotně neutrální, nepovažuje ovšem jeho výchozí určitost za tak podstatnou a inscenaci s naprostou samozřejmostí zařazuje po bok meziválečné avantgardy: „Osou scénické reality Krále Ubu je herecká, tj. slovně-pohybová akce. Herec nejen jevištní prostor naplňuje a dynamizuje, on jej též vytváří a přetváří. Vidíme protiklad oněch mechanizovaných divadelních prostorů, kde skrytá strojová síla hýbá podlahou, stropem, stěnami, posunuje pokoje, balkony atd. Zde je vše herec, vše je ožívováno jednající lidskou silou. Výsledkem je inscenace v pravém smyslu a důsledně dynamická a současně i vysoce smyslově názorná, jak o tom svědčí mimo jiné i skutečnost, že představení si uchovalo velkou míru sdělnosti i na zájezdech v zahraničí.“

16 Grossman 1966: 50.

17 Císař 1966: 56–57.

18 Císař 1963–64: 5.

19 Hořínek 1965: 11–17, upraveno 1998.

*Kontinuita Grossmanovy práce, spojitost s meziválečnou divadelní avantgardou i staršími, u nás málem zapomenutými tradicemi, je vědomá a záměrná. Přístup k avantgardnímu 'dědictví' je ovšem kritický a vybíravý: Grossmann přejímá jen to, co si může plně osvojit a přisvojit. Vypůjčí si z původní inscenace Krále Ubu dobrý nápad s jediným vojákem, hrajícím přehlídku, ale odmítne používat masek, protože ví, že bezohledná tupost působí dnes úděsněji než strnulost masky a vnitřní mechanismus v lidech je hrůznější než mechanismus loutek.*<sup>20</sup> Hořínek ale již neuvádí, že i z příslušné scénografie si Grossman vypůjčuje pouze něco.

## Hodnocení z odstupů: zahraniční ohlasy

K rozeznání svébytnosti v mnohém zlomového scénografického řešení inscenace *Krále Ubu* může lecčím (byť třeba nepřímo) přispět to, jak bylo vnímáno za hranicemi. Už předem říkám, že dobové zahraniční rozbory scénografického řešení jsou mnohem povrchnější než dobové rozbory domácí. Ohlas inscenace dokazuje, že scénografie je u nás brána vážněji, než kdekoli jinde, ať už jsme ke kvalitě této reflexe jakkoli skeptičtí. Již používaná zahraniční terminologie je nejen nepřesná, ale většinou přímo zavádějící. Bez ohledu na nadšení pisatelů nejfrekventovanějším výrazem pro popis veškeré scénografie je tu slovo **rekvizita**.<sup>21</sup> V cizojazyčném paradigmatu může mít sice jakýkoli odborný termín poněkud jiný význam a nelze to nikomu vytýkat, ale tentokrát samotná skutečnost, že žádné širší pojmenování není obvyklé, svědčí o menší důležitosti, která je scénografickému řešení a priori přisuzována. Tam, kde pojmenování chybí, zbývají pouze superlativy: „*Pro náš sluch měl potlesk dvojnásobný význam: Jednak souhlasu s tím, co bylo k vidění, ale i kontrastu, možná neuvědomělého, s naší scénografií, která je často překrásná, ale často zbytečně drahá.*“<sup>22</sup>

Někteří pro popis scénografického řešení používají širšího termínu 'dekorace',<sup>23</sup> případně 'vybavení scény'.<sup>24</sup> Nejpřesnější jsou tak nakonec ti, kteří mluví jednoduše o scéně: „*Scéna je prajednoduchá: neutrální horizont, velká mosazná postel, dvě popelnice, pár starých beden a nějaká veteš. Ale ta postel a ty popelnice se mění tisíci nápaditými způsoby a dokáží znázornit nejrůznější prostředí, od královského paláce a kostela po náměstí a bitevní pole, od pevnosti k vězení.*“<sup>25</sup>

20 Hořínek 1965: 14, upraveno 1998.

21 ebs [?] „Jarrys Král Ubu“, *Zürcher Spiegel* 14. 1. 1967; Int. [?] „Ubu roi et Ubu enchainé par le Théâtre aux Balustrades de Prague dans une mise en scène de Jan Grossman“, *Journal La dernière heure*, Belgique 3.–4. 10. 1965; [?] „Festival du jeune Théâtre, Ubu roi et Ubu enchainé“, [?], Belgique 4. 10. 1965; Lissner, E. „König Ubu aus Prag“, *Frankfurter Rundschau* 12. 10. 1965; Obzyna, G. „Ein grosser Mann namens Grossman“, *Expres*, Wien 23. 11. 1965; Pablé, E. „Vater Ubu bei Schwejk in der Schule“, *Kronen-Zeitung*, Wien 24. 11. 1965; Plakolb, L. „Überzeugender Prager Theatersieg an der Wien“, *Oberösterreichische Nachrichten* 24. 11. 1965; Rohde, G. „Großer Ubu“, *Hannoversche Rundschau* 24. 1. 1967; Billington, M. „An Extra Satirical Edge, Aldwych Theatre – King Ubu“, *The Times*, London 27. 4. 1968: 19.

22 Radice, R. „Ubu roi a Firenze“, *Corriere della Sera*, Milano 30. 10. 1965; dále G. L. [?] „Alla satira di Jarry applausi a scena apperta“, *Il Telegrafo*, Livorno 30. 10. 1965.

23 Simon, G. K. „Hölleres Festival Modernes Theater auf kleinen Bühnen“, *Theater heute* 1965, 3: 13.

24 Drews, W. „Grausames Kasperltheater“, *Theater heute* 1965, Sonderheft 13: 155; Sutherland, J. „Alfred Jarrys' Prophetic Satire“, *Morning Star*, London 27. 4. 1968; Esslin, M. „Ubu Roi“, *Plays and Players*, June 1968: 48–49.

25 F. K. [?] „König Ubu reagiert an der Wien“, *Wiener Zeitung* 24. 11. 1965.



Jindy se recenzenti pro jistotu divadelní terminologii vyhnou a soustředí se na popis: „Režisér Grossman nechává tento příběh odehrát na smetišti. Scéně kraluje stará postel, která se ručními přestavbami dá změnit ve stůl, trůn, vězení. Okolní hřmot a velké popelnice jednoznačně definují proměňující se dějiště jako smetiště dějin. A tak nejen hrou samou, ale také jejím prostředím jsou popřeny moc, velikost i vznešenost a obráceny ve svůj opak.“<sup>26</sup>

Anebo si pomohou terminologií novou: „Scénickým leitmotivem je víceúčelová postel, z níž Ubuovi na počátku hry vstávají a na konci opět uléhají. Jak se tato postel scény od scéně bláznivě komicky proměňuje: v hodovní tabuli, řečnickou tribunu, vojenskou kótu, oltář, vězení atd. – to je v každém případě mistrovský choreografický výkon a dává zároveň až revuálně uvolněné skladbě kusu průběžnou optickou zpětnou vazbu.“<sup>27</sup> „Na tom pražském příkladu, odehrávajícím se na stále se měnící skládce (prostředí činžovního dvora) z několika univerzálních předmětů objevujeme jeho zmoženou modernost.“<sup>28</sup>

Málokde v zahraničních ohlasech je také konstatováno, jakým způsobem k proměnám variabilního prostoru dochází, dovidáme se to nepřímou, když se recenzenti zastaví u hereckého ztvárnění, ale explicitně a s vyvozenými důsledky pro scénografii je to konstatováno jen zřídka. Výjimkou je i po jiných stránkách kvalitní francouzsky psaná recenze Luciena Attouna, která byla přeložena již v době svého uveřejnění do češtiny a pod názvem *Ubu, to jsme my!* nekrácená vyšla v roce 1965 ve *Zprávách Divadelního ústavu*: „Změny scény, které se dějí viditelně, jsou prováděny ‘kulisáky’, kteří hrají situaci, to, co nejprve bylo ospravedlněno leda technickým zřetelem, se stává nedělitelným doplňkem v divadle.“<sup>29</sup>

Stejný jev popisuje už jen jedna recenze: „Právě tak jako hosté rozebírají konstrukci postele a její kusy opět spojují do nové ‘dekorace’ – svědecké lavice, mostů, mříží – tak svobodně také spojují divadelní složky [...] jednání zástavních věcí, které pokaždé zastupují něco jiného a zároveň zůstávají popelnicemi, krabicemi a částmi postelové konstrukce.“<sup>30</sup> Další citát dokládá, že ne všichni ovšem viděli proměny tak ostře – to, co uvádí následující autor, může totiž přes veškerou básnivost výrazu klidně platit i na proměny vytvářené výhradně technickými prostředky jeviště, bez jakékoli účasti herce, natožpak kulisáka: „Rychle jakoby magicky vychází jedno prostorové řešení z druhého, běh představení nepřerušují žádné přestavby, jsou do jeho běhu umělecky integrovány.“<sup>31</sup>

V zahraničních ohlasech lze nalézt i pokusy vřadit na základě scénografie inscenaci do kontextu světového divadla. Je zmiňovaný vliv Becketta v naprosto konkrétním smyslu, neboť na scéně stojí popelnice, které předepsal pro inscenování svého *Konce hry*,<sup>32</sup> případně vliv dalších představitelů absurdního divadla:

26 Rothärmel, M. „Ein Klassiker des Absurden“, *Kölnische Rundschau* 6. 10. 1965.

27 Klotz, V. „Ubu Triumphator“, *Frankfurter Rundschau* 15. 12. 1964.

28 Hoffmann, P. T. „Welttheater in Höchstform“, *Hamburger Abendblatt* 30. 1. 1967.

29 Attoun, L. „Ubu c'est nous!“, *Les nouvelles littéraires*, Paris 14. 10. 1965 (překlad Kopáčová, L. „Ubu, to jsme my“, *Zprávy Divadelního ústavu* 1/1965, 10: 26–27).

30 R. H. [?] „Ein König im Müll-Milieu“, *Frankfurter Neue Presse* 12. 10. 1965.

31 I. V. [?] „König Ubu“, *Neue Zürcher Zeitung* 13. 1. 1967.

32 Gussmann, S. „Prager Theaterimpressionen“, *Die Tat*, Zürich 4. 4. 1965; Basil, O. „Wenn der Herr Karl König wär“, *Neues Österreich* 24. 11. 1965; Melchinger, S. „Beispiele des Welttheaters – Strehler und Grossman“, *Theater 1965*, překlad Janský, P. „Král Ubu pražského Divadla Na zábradlí, in: *Zprávy Divadelního ústavu* 1/1965, 9: 9.

„Charakteristická pro kvalitu inscenace, ale také hry jako takové, je samozřejmost, s níž jsou do ní integrovány prvky moderního divadla: Beckettova idea světa jako smetiště je Ubuovým světem, popelnice z konce hry se oprávněně stávají důležitou rekvizitou této inscenace; je zde i kolečkové křeslo z Ionescova Král umírá, používané jako Ubuovo sedadlo i dopravní prostředek.“<sup>33</sup> Konstatován je naštěstí jistý ironický posun: „Radostně jsme vzali na vědomí, že popelnice Beckettova konce hry zcela ztrácí svůj temný charakter, používá-li se jich střídavě jako nádrží na svěcenou vodu, jako stolku na holení nebo jako důmyslného zařízení na popravu.“<sup>34</sup>

Jsou tu další odkazy, v nichž jsou: „plechovky ejzenštejnovskými barbarskými helmicemi, brechtovské bedny pro každou příležitost“.<sup>35</sup> Nejčastější je, podobně jako v dobové reflexi české, odkaz na Tairova nebo konstruktivismus: „Jistě, dá se mluvit i o scéně, symbolickém stejně tak jako realistickém smetišti vyžilých věcí, co ztratily smysl, řečeno z hlediska divadelní historie: od doby Tairova nebyl nikdy postaven s pár zástupnými věcmi a dvěma popelnicemi takový světodějný scénář.“<sup>36</sup> „Se svým specifickým divadelním jazykem se Grossman neomezuje na ponoření Krále Ubu do typického československého kulturního milieu od odkazů na nesmrtelný anarchismus Jaroslava Haška až po geniální scénografická řešení konstruktivistického typu.“<sup>37</sup>

## Pozdější reflexe

Fárovo a Grossmanovo řešení je od doby vzniku srovnáváno nejčastěji se scénografií konstruktivistickou, v době pozdější je tento trend ještě nápadnější, proto je třeba jasně pojmenovat, v čem tato podobnost spočívala a v čem se naopak přístup jmenovaných tvůrců odlišoval. **Konstruktivistické výpravy** chtěly prvotně herce rozpochybovat. Až v druhém plánu byly typické tím, že jejich části mohly nabývat významů hrou herců, ale tyto prvky do chvíle, než dorazil herec, pro drama 'neznamenaly' nic, byly to žebříky, latě, bedny (Honzlův a Muzikův *Androkles a lev*) nebo např. tělocvičné náradí (hrazda v Tairovově *Giroflé-Giroflá*). Scénografické řešení konstruktivistických inscenací bylo plným právem označováno jako neutrální, herecké jednání bylo tím prvním a jediným, co mu mohlo dodávat konkrétní smysl – pokud se o to spíš nepostaral nějaký po významech příliš lačnický divák nebo recenzent. Vzhledem k tomu, že herec a režisér konstruktivistické mizanscény usilovali o co největší možné využití malého počtu neutrálních předmětů, hovoří se o variabilitě a fantazijní potenci takové scény. Právě a pouze tato variabilita a její odhalování pomocí herecké akce jsou ve skutečnosti tím, co dobovým recenzentům *Krále Ubu* konstruktivismus připomíná.

V tomto duchu vnímá podobnost Věra Ptáčková: „*Od Muzikovy a Honzlovy inscenace Androkla a lva nestála na českém jevišti scéna tak jednoduchá a přitom tak výsostně imaginativní, schopná sledovat takřka každou hercovou repliku*

33 Wiest, R. „Prag entfesselte den gemütlichen Massenmörder Ubu“, *Kölner Stadt-Anzeiger* 5. 10. 1965.

34 hp [?] „Nacht mit Gästen: König Ubu vom Prager Theater am Geländer“, *Spandauer Volksblatt*, Berlin 11. 12. 1964.

35 Dursi, M. „Re Ubu di Alfred Jarry“, *Il Resto del Carlino* 30. 10. 1965.

36 Kauer [?] „Gastspiel des Prager Theaters am Geländer“, *Österreichische Volksstimme* 24. 11. 1965.

37 Schacherl, B. „Storie di Re Ubu“, *Rinascita* 6. 11. 1965: 29–30; dále Hahnl, H. H. „Der Mensch in seinen feigen Unbarmherzigkeit“, *AZ-Kultur*, Wien 24. 11. 1965.



**Situace/scéna: Svobodní lidé (začátek 2. dílu)**

▲ Jan Libíček, Jaroslav Vízner (3. svobodný člověk), Václav Sloup (2. svobodný člověk), Jan Přeučil, Marie Málková

► Prostorová počítačová simulace scénografického řešení

*pouhým posunem scénického předmětu, změnou jeho významu.*<sup>38</sup> Její formulace bohužel svádí k posunutí významu a mezi Fárovou výpravu a výpravy konstruktivistické vnucuje rovnítko. Rozdíl přesně pojmenovala analýza Vladimíra Jindry, snad největšího českého teoretika oboru, srovnávající Grossmanovu inscenaci s neméně slavným dílem Alfréda Radoka:

*„Zřejmě nejde o podobnost čistě náhodnou: Radokova inscenace Rollandovy Hry o lásce a smrti a Grossmanův Král Ubu. Režie pronikla do oblasti dramatu a scénografie a její podíl na obou těchto složkách je podílem spoluautorským – dokonce ve výtvarné složce je determinace více než zjevná. [...] Radokovi i Grossmanovi stačí jednotná scéna, ve své materiální podstatě neproměnlivá a nehybná. Dokonce snad i nevýtvarná, chceme-li ji měřit estetickými kritérii; [...] je ovšem třeba, aby i scéna byla hmotným a prostorovým útvarem, který má specifické a nezaměnitelné divadelní vlastnosti a zákonitosti, který pracuje s prostorem a časem tak, jak s nimi nemůže pracovat žádný jiný umělecký obor a především film: totéž místo může být jakoukoli lokalitou a čas se může v tomto prostoru zrychlovat a zpomalovat. [...] V obou inscenacích se otevírá hra věcí: scéna–aréna v Radokově Hře o lásce a smrti a scéna–smetiště u zdi předměstského dvorku v Grossmanově Králi Ubu jsou komponovány z reálných objektů, ze syrových, nekaširovaných materiálů, které divák*

38 Ptáčková 1982: 239–240.



*může vnímat téměř hapticky. Do základní scény je vestavěn mobiliář, komoda, zrcadlo, postel a popelnice, které proměňují základní prostor v salon, řečnickou tribunu, královský palác nebo Ubuův byt – ovšem vždy na pozadí existence arény nebo předměstského dvorku. Jak je vysvětlitelná koexistence těchto dvourohých částí scény? Jako náhodné setkání věcí a jejich volná významová metamorfóza, kterou jim přisoudil surrealismus? nebo zde jde jen o mechanickou montáž prvků? nebo o novou variantu na staré téma rekvizitní scény z doby Mejercholda a Muzikovy spolupráce s Honzlem? [...] Z nedostatku jiného termínu zřejmě nepřiliš přesně označujeme tuto scénu [u Radoka a Grossmana, pozn. KM] jako kontrapunktickou a významovou a zařazujeme ji do dramatické kategorie. [...] Nejde jen o autentičnost fyzických předmětů, ale i nejrůznějších divadelních konvencí a stylů. Radokovi herci zpívají. Zpívají dokonce i velkooperní manýrou. [...] Královnin nářek v Ubuovi dostal podobu melodramatické recitace s patetickou dikcí. [...] V mnohém směru tato metoda připomíná wagnerovský gesamtkunstwerk převedený do nové vyšší kvality, protože zde nejde o mechanický součet základních složek, který odpovídal tezi, že intenzita uměleckého díla je přímo úměrná počtu zúčastněných složek. Scénografie [...] sama o sobě se může jen v omezené míře podílet na obsahu dramatického díla, který je dán především dramatickým textem a jeho režijní a hereckou interpretací. Za to však má vedle herectví ze všech složek nejsilnější vliv na konečnou formu. Neboť v okamžiku existence dramatického díla ovládá dramatický prostor, podílí se na*



Situace/scéna: Soud

▲ Jiří Paďour (Obhájce), Oldřich Vlach (Soudce), Jiří Krampol (Prokurátor), Ladislav Klepal (Žalářník)

► Prostorová počítačová simulace scénografického řešení

*vytvoření dramatické osoby, a svými prostředky, které nejsou v dosahu žádné jiné ze složek divadla, přispívá režijní koncepci k vyjádření těch myšlenek, které jsou nad dramatickým textem i mimo okruh hercových možností.*<sup>39</sup>

Shrnuto: Základní rozdíl spočívá v tom, že konstruktivistický herec ožívuje a proměňuje významy věcí vzhledem k výkladu hry neutrálních, zatímco Fára a Grossman nabízejí svému herci předměty, které již jasný výchozí význam v kontextu jejich interpretace mají – jako např. popelnice a rozvrzaná postel na smetišti. Jejich věci se na rozdíl od prvků konstruktivistické scény chovají jako **‘nalezený předmět’** (*objet trouvé*) z terminologie moderního výtvarného umění. Fungují stejně – ponechávají si význam původní a přesazením do nového kontextu nabývají význam další, aniž by byl ten výchozí zcela potlačen. Protože jsme na divadle, dochází k tomuto posunu na základě hereckého jednání – stejně jako tomu bylo za konstruktivismu. Představme si pro ilustraci, jak by asi „ideu smetiště“ zpracoval scénograf, který souběžně není výtvarníkem tvořícím asambláže vycházející ze surrealismu a pop-artu, zvyklým hledat výsledný tvar až k nejčistší, nejúspornější, nejoproštěnější formě – zřejmě by minimálně na scéně panoval větší chaos. Fára se, podle mého názoru, svou volnou tvorbou pro divadelní účely pouze neinspiroval, byla s jeho scénografií v úzkém vzájemném vztahu.

39 Jindra 1965: 13–14.





**Způsob**, jakým se s Fárovými ‘nalezenými předměty’ konkrétně pracuje v inscenaci *Krále Ubu*, pojmenovala Věra Ptáčková jako ‘akční’. Nic více, nic méně. Ačkoli se již Fára k tomuto způsobu práce s divadelním prostorem nevrací, stal se podle ní v *Králi Ubu* „iniciátorem nového inscenačního slohu“.<sup>40</sup> Věra Velemanová to vidí tak: „Odkrytím útrobnosti jeviště’ a zkinetičtění prostoru ne technickými prostředky, ale pomocí aktivizace vztahu mezi hercem a předmětem či jeho detailem, kterou uplatnil vrchovatě zejména ve výpravě ke *Králi Ubu*, zahájil Fára bezděčně nový proud v české scénografii, označený později pojmem akční scénografie. Tento typ scénografie se v někdejších Československu začíná plně ujímat až zhruba deset let po premiéře slavné Grossmanovy inscenace *Krále Ubu*. K jejím protagonistům bývá řazen Jozef Ciller, Jan Dušek, ve svých raných pokusech také Albert Pražák. Libor Fára je však považován díky své výpravě ke *Králi Ubu* za jejího ‘otce’. [...] Ačkoliv Fára se ortodoxně nadržel zcela postupů, které zvolil v případě *Krále Ubu*, [...] jeho scénografie zůstala vždy svébytná tím, že důsledně ‘vycházela z herecké akce a vracela se k ní’ a zrušila tak onu distanci mezi scénografem a režisérem (přínejlepším) na straně jedné a hercem na straně druhé.“<sup>41</sup>

K historii termínu použitého Ptáčkovou Velemanová doplňuje: „Poprvé tento termín použil K. H. Hilar, ovšem v tomto kontextu se za původce onoho ter-

40 Ptáčková 1989: 14.

41 Velemanová 1996: 213–214.

mínu považují sovětské teoretické Berjozkin a M. Požarskaja; v roce 1976 vyšla u nás, ve *Scénografii PQ 75* [...] Berjozkinova stať *O současném stavu sovětské scénografie* [...], kde termín 'dějstvující scénografija' použil [...] v souvislosti s díly Borovského, Leventala, Blumberga, Stenberga; Helena Suchařípová tento termín přeložila jako 'akční scénografie' (výstižnější ekvivalent, jak řekla v osobním rozhovoru, nenalezla); M. Požarskaja píše v analýze expozice Pražského quadriennale 1975 o 'akčnosti dekorace, která je budována podle zákonů průběžného jednání (termín Stanislavského), vytváří opěrné body pro hercovu hru a pomáhá mu [...] přetvářet scénický prostor'.<sup>42</sup>

Zde je, myslím, jádro problému. Ruské 'dějstvující' by bylo nejpřesnější přeložit jako '**jednající**' – význam by byl nasnadě, odkazoval by přímo k Aristotelovi<sup>43</sup> a jím definovanému pojmu 'jednání' jako podstaty dramatu ve smyslu 'jednání osob', které se tímto momentem rozšiřuje i o '**jednání scénografie**'. Takovému pojetí scénografie byl blízký Jindřich Honzl ve své stati „Prostorové problémy divadla“ z roku 1933.<sup>44</sup> Pojem akční ale spíše vznikl ve vazbě na 'akční malbu' a 'akční umění' z obecné kunsthistorie, i když v dnešním světě plném 'akčních filmů' evokuje mladé generaci prvotně něco jiného – to samozřejmě překladatelka nemohla tušit, jen je třeba to mít na zřeteli, když se s ním stále operuje.

Není také úplně pravda, že Fára byl první. Jako 'akční' by mohla být označena Vychodilova scénografie ke hře *Zlodějka z města Londýna* (režie Alfréd Radok, 1962) ale i mnohem starší *Protheus* Františka Zelenky (režie František Salzer, 1935). Faktem ovšem je, že až Fárův *Král Ubu* byl, i kvůli tolika zahraničním zájezdům, skutečným mezníkem. Větším problémem je, že být iniciátorem nového slohu ještě automaticky neznamená být jeho uvědomělým zakladatelem, jak už tvrdí Terezie Pokorná, odvolávajíc se na Ptáčkovou: „*Výprava Libora Fáry byla považována za mistrovský čin. Věra Ptáčková poukazuje na její souvislosti s pop-artem a chudým uměním, na 'kontrast skutečnosti a výsostné stylizace' a Fárovo dílo označuje za '...slohový mezník, od něhož datujeme nástup akční scénografie jako souvislého, sebe sama si uvědomujícího hnutí*'.“<sup>45</sup> Citace je sice přesná, ale ve své lakoničnosti zavádějící, protože Ptáčková nikde neříká, že Fára byl uvědomělým hlasatelem a vyhlášovatelem programu scénografické 'akčnosti', podle ní byl spíše jejím praotcem ve smyslu, jako Jarry byl praotcem surrealismu i absurdního dramatu.

Ve shrnujících publikacích o českém divadle z doby nedávné jsou jakékoli nuance bohužel již pomínuty: „*Sedesátá léta znamenala nebývalý rozvoj a diferenciaci jevištního výtvarnictví (použito studie Věry Ptáčkové Roztěkaná scénografie, rkp. 1995): Na půdě malých divadel se programově ustupovalo od svobodovsky technicistní scénografie ve prospěch 'zdůraznění detailu, makrostruktury předmětu, popartové autenticity'. Na jevišti Činoherního klubu tyto tendence úspěšně rozvíjel Luboš Hruža, v Divadle Na zábradlí pak Libor Fára při práci s Janem Grossmanem. Oba cílevědomě směřovali k tzv. akční scénografii, která se však plně prosadila až*

42 Velemanová 1996: 243.

43 Viz Aristoteles. *Poetika*, Praha 1948.

44 Honzl 1963: 148–159 [viz i toto číslo *Disku*: 81–89].

45 Pokorná 1989: 58, citace viz Ptáčková 1989: 14.

v 70. letech v prostředí studiových scén.“<sup>46</sup> V *Encyklopedii českých divadelních souborů* je formulace šťastnější,<sup>47</sup> obávám se ale, že v povědomí většiny teatrologické veřejnosti a studentů zvláště bude Libor Fára trvale žít jako záměrný zakladatel proudu akční scénografie. Není to sice pravda, ale je to lepší, než kdyby nežil vůbec.

## Výtvarné inspirace

V souvislosti s tímto tématem nemůže jít pouze o hledání vazby scénografie na dobovou volnou výtvarnou tvorbu, jak se o ni pokoušejí obecní kunsthistorici, pro něž specifika scénografie zůstávají na okraji zájmu, protože se jí hlavně snaží vřadit do výtvarného dějinného kontextu tak, jak jsou zvyklí, tj. ve vazbě na aktuální směry a hnutí.

Libor Fára se po celý život věnoval převážně volné tvorbě, nebyl nikdy scénografem specialistou, jak je v českých krajích zvykem. Scénografie tvořila, alespoň z hlediska kvantitativního, marginální část jeho díla, jeho scénografická tvorba zahrnuje včetně prací výhradně kostýmních pouze třicet devět titulů, zatímco u specializovaných scénografů se počítá na stovky. Kromě volné tvorby se stala Fárovou doménou typografie a knižní grafika často s divadlem tematicky spojená. Je např. autorem proslulých log Divadla Na zábradlí a Činoherního klubu, vytváří divadelní plakáty a programy, graficky upravuje klíčové tituly divadelní literatury,<sup>48</sup> dává nezaměnitelnou výtvarnou tvář časopisu *Divadlo* ze šedesátých let. Vzhledem ke zmíněné kontinuitě volné tvorby znamenají pro takového autora výtvarné inspirační zdroje víc, než bývá u scénografů specialistů obvyklé, neboť naprosto legitimně hledají inspirační zdroje pro každou scénografickou koncepci zvlášť.

O Fárově volné tvorbě bylo napsáno mnoho dobrého. Chci si ale raději pomoci negativním vymezením Jaromíra Zeminy, neboť přímo to, co je v něm konstatováno jako limit, ukazuje se pro divadlo jako konstitutivní. „*Fárovny malby, reliéfy a koláže mi připadaly příliš vyspekulované a vyumělkované, příliš artistní. Myslím si, že víc znamenal jako jevištní výtvarník a knižní grafik (dokud úkoly tohoto druhu nezačal odbývat). Tam se jeho inteligence ukázala v nejlepším světle, i jeho vkus, který mu u volných věcí spíš škodil.*“<sup>49</sup> Nebýt tohoto sklonu k **vyspekulovanosti**, artistnosti a vkusu nebylo by, podle mého, možné, aby scéna ke *Králi Ubu* byla tak variabilní a zároveň tak úsporná. Vyspekulovanost se na divadle hodnotí jako domyšlenost.<sup>50</sup> Hovořil-li Grossman o požadavku „*maximální ekonomiky*“,<sup>51</sup> byl Fára ideálním výtvarným spolupracovníkem, který věděl, jak ho naplnit. Při

46 Hořínek 1995.

47 Viz Šormová: 2000: 121–122.

48 Viz Ptáčková 1989: 6–7; Justl 1989: 6–7, resp. Ptáčková 1982.

49 Zemina 1995: 261; kladné vymezení nabízí V. Ptáčková. „*Jako by hnacím motorem jeho práce byla touha po čistotě, harmonii a řádu – po hodnotách, které mu v životě unikaly nebo které i prohrával*“ (Ptáčková 1988: 239).

50 Odhlédneme-li od toho mála hlasů, kterým vadila vyspekulovanost inscenace jako celku; viz Král 1964–65: 4.

51 Grossman 1966: 50.

takovém pojetí se všechna obvyklá omezení 'malého divadla' proměnila v klad.<sup>52</sup> Také Fárův eklektismus, související s permanentní poučeností o nejmodernějších tendencích současného výtvarného umění, se stal na divadle přínosem.

Mluví-li se o Fárově, vždy se mluví o **surrealismu** a **pop-artu**. Na nejdůležitější vazby poukazuje v *České scénografii XX. století V*. Ptáčková: „Skutečnost, objevující se na scéně od konce padesátých let, dokumentuje životní názor člověka těchto let – novou generaci chápaná jako jeden z úniku ze sterility stylizovaného prostředí. Hledá se inspirace v detailech životního stereotypu. Formálně je svázána s pop-artem. [...] Účin díla spočívá především v principu ozvláštňení: vytrhnout všední předmět z jeho obvyklých vazeb, změnit jeho okolí a donutit diváka, aby jej vnímal v dalších významech. Pop-art určuje tedy nové místo všedním předmětům denního života, užívá všední techniky, aby tak nastavil zrcadlo spotřebitelské společnosti.“<sup>53</sup>

Fárovy inspirační zdroje nejúplněji shrnula Věra Velemanová: „Fárova záliba v 'prorocích surrealismu', jako byli Hieronymus Bosch, manýristé tvořící archimboldovské kompozice (Giovanni Vracelo, Luca Cambiaso), [...] tedy tvůrci s Fárově blízkým smyslem pro ironii, drsný humor, řád a logiku chaosu, s předtuchou absurdních zvěřstev, latentně ukrytých v člověku, s pocitem 'úzkosti z bytí'. Podobné vlastnosti objevoval Fára v Jarrym, v dadaismu, ready-made (viz Fárova Pocta Marcelu Duchampovi), a potažmo v poetice 'nalezeného předmětu' (objet trouvé) a popartu.“<sup>54</sup>

Fárovu volnou tvorbu stejná autorka popisuje takto: „Od rané, surrealismem ovlivněné práce až po tři poslední Fárovy koláže je základním impulsem vždy reálný objekt, konkrétní pocit. Něco velmi pozemského, známého, blízkého. V následujícím období kolem práce na Králi Ubu se tento impuls vtěluje do zaujetí reálným předmětem, jeho vztahem k okolnímu světu, možností změn a přeskupování těchto vztahů. Fára se tak v jistém smyslu i 'osvobozuje' od nemilosrdné tíživosti doteku 'tělo na tělo', charakteristické pro malbu, a pokouší se komunikovat přes předmět, přes materiál. Tímto materiálem je znovuobjevené dřevo, které dýchá, zní, při 'dobrém zacházení' žije i po faktickém oddělení od kořenů. Hrací stoly z druhé poloviny šedesátých let, asambláže, podobné miniaturním jevištím, jsou později následovány dalšími díly z tohoto materiálu (Pocta Marcelu Duchampovi, Král Ubu, Pocta Ionescovi, Pocta Fillovi, Pocta Ernstovi atd.).“<sup>55</sup>

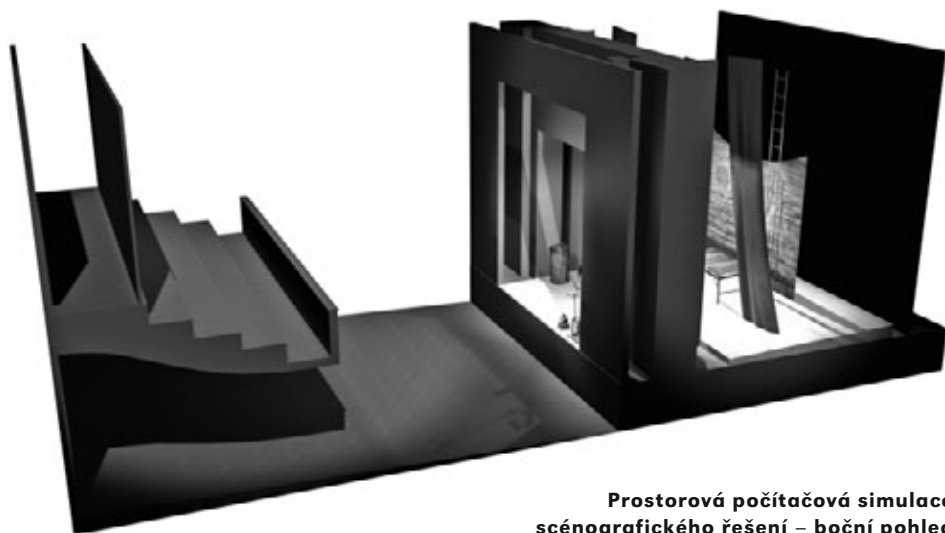
O předmětové orientaci Fárovy tvorby roku 1957 promluvil Jan Grossman na vernisáži výstavy (viz Grossman 1999: 336–337). Byl to pohled subjektivní, jiní některá období Fárovy tvorby označují bez přívlastku jako abstraktní. Nemělo by se zapomínat, že v roce 1957 byla čistá abstrakce politicky nežádoucí, Grossmanova úvaha mohla být spíš taktická. Velemanová na ni ovšem navazuje a jako definitivní důkaz oprávněnosti takového pohledu cituje samotného Fáru: „1964: [...] Nastává touha vyjádřit se v materiálu. Je nutno si uvědomit, že kreace není jen obraz v oleji. Dřevo. Snad vzpomínka na mládí na soustruhované stoly [...]. Hovoří zde o vzniku slavných Hracích stolů, ovšem jeho 'touha vyjádřit se v materiálu' se vztahuje i k tomu, co zázračně vytrysklo na povrch v jeho první kompletní scénogra-

52 Viz Pokorná 1989: 57.

53 Ptáčková 1982: 241; v jedné německé recenzi *Krále Ubu* je Fára dokonce nazván „Schwittersem scénografie“, viz Schlüter, W. „Groteske mit politischem Pfiff“, *Hannoversche Presse* 24. 1. 1967.

54 Velemanová 1998: 36.

55 Velemanová 1998: 38.



**Prostorová počítačová simulace  
scénografického řešení – boční pohled**

*fické práci“ Nakonec dochází k tomu, že Fárova výprava ke Králi Ubu byla „lomoznější analogií k jeho asamblážím“, což odůvodňuje rovněž prostorovou dispozici Divadla Na zábradlí.<sup>56</sup>*

V závěru se Velemanová pokouší vysvětlit, kde se takové zaujetí předmětem u Fáry vzalo: „Hledání zdrojů, podílejících se na podobě Fárovvy tvorby, jež čerpala z hodnoty předmětu, jeho nových, nečekaných funkcí, vede i do někdejšího způsobu života Fárových: dlouhá léta se odehrával v jediné místnosti, která byla zároveň ateliérem, vědeckou pracovnou, ložnicí i dětským pokojem, místem, kde spolu s Fárovými přebývaly i rekvizity z inscenací. To je možná jeden z reálných, třebaže podvědomých základů některých děl (Hrací stoly, scénografie ke Králi Ubu), kde Fára pouhým přeskupováním předmětů a změnami jejich funkcí prostřednictvím hry měnil charakter daného prostoru. Fárova úspornost, purismus a přísný řád, minimum prostředků, s nimiž dociloval takovýchto proměn, souvisely možná i s jeho obdivem k ‘utilitárním přibytům’ kvakerů.“<sup>57</sup>

Snaha Věry Velemanové je chvályhodná, jen tak lze jasně rozpoznat, že inspirace umělcovy mohou být klidně i zcela přízemní (zkušenost s malým bytem) a nic to na kvalitách výslednému dílu neubere. Jaroslav Vostrý, který s Fárou dlouhá léta spolupracoval v časopise *Divadlo* a pak v Činoherním klubu, zdůrazňuje v této souvislosti více Fárův proslulý ‘scénický’ smysl (Fára sám byl výborným imitátorem se smyslem pro gestickou zkratku, jeho ateliér byl koncipovaný jako scéna, v podobném smyslu jako ateliér Constantina Brancusiho, a Fárovvy *Hrací stoly* jsou ‘scénovanými’ předměty, tj. předměty, s kterými se zachází jako s hercem).

Je ovšem třeba také jmenovat v šedesátých letech aktuální koláž a montáž. Pátrání po inspiračních zdrojích nikdy nekončí. Nejsem ale již přesvědčena o správnosti finálního přirovnání scénografie *Krále Ubu* Věrou Velemanovou

56 Velemanová 1998: 48, 131, 190.

57 Velemanová 1998: 37.



k „lapidární dětské kresbě“<sup>58</sup> a zejména jejího vrcholného tvrzení: „Setkání [...] s Jarryovým Králem Ubu v roce 1964, znamenalo pro všechny zúčastněné křídlený návrat do ‘paměti dítěte’.“<sup>59</sup> V nejnovější Fárově monografii již našťestí vše vrací do roviny možnosti: „Snad i zdroje plynoucí z Fárových silných zážitků z dětství hrály velkou roli při vytváření jeho výpravy.“ Zastavuji se u toho jen proto, že Velemanová je dnes jedním z mála teatrologů, kteří se Fárovým dílem systematicky zabývají. Její rozbor je kvalitní a bylo by proto škoda, kdyby se z něj jednou po letech citovala v souvislosti s *Králem Ubu* jen nápadná pasáž o Fárově vazbě na dětství. Jako se to stalo Věře Ptáčkové s Fárou iniciátorem.

### Literatura:

- ARISTOTELES. *Poetika* (v překladu A. Kříže), Praha 1948
- CÍSAŘ, J. „Neřád v dvojím řádu“, *Divadelní noviny* 7/1963–64, 24
- CÍSAŘ, J. *Divadla, která našla svou dobu*, Praha 1966
- GROSSMAN, J. *Alfréd Jarry, Král Ubu, rozbor inscenace*, Praha 1966
- GROSSMAN, J. „Malíř, který nabízí“, in: *Jan Grossman/4 – Texty o divadle 1*, Praha 1999
- HONZL, J. „Prostorové problémy divadla“, in: *Základy a praxe moderního divadla*, Praha 1963 [viz také toto číslo *Disku*: 81–89]
- HOŘÍNEK, Z. „Zastavení Na zábradlí“, *Divadlo* 1965, 8 (září); upravené znění viz *Jan Grossman/3 (Interpretace)*, Praha 1998
- HOŘÍNEK, Z. „Šedesátá léta (1960–1968)“, in: JUSTL, V. a kol. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*, Praha 1995
- JINDRA, V. „Analytické divadlo“, *Divadlo* 1965, 5 (květen)
- JUSTL, V. „K tématu Libor Fára“, *Scéna* 14/1989, 6–7
- KRÁL, P. „K otázce inscenace“, *Divadelní a filmové noviny* 8/1964–65, 12
- KROB, A. „Obr z hor’ – Libor Fára“, in: „35 vzpomínek na Libora Fáru“, *Revolver revue* 28, 1995, květen
- POKORNÁ, T. „Režisér J. Grossman a Divadlo Na zábradlí v letech šedesátých“ (diplomová práce obhájená na Filozofické fakultě UK, odd. divadelní a filmové vědy), Praha 1989
- PTÁČKOVÁ, V. *Česká scénografie XX. století*, Praha 1982
- PTÁČKOVÁ, V. „Liboru Fároví“, *O divadle IV*, Praha 1988
- PTÁČKOVÁ, V. „Nedoceněný iniciátor nového slohu“, *Scéna* 14/1989, 6–7
- VELEMANOVÁ, V. / LAHODA, V. *Libor Fára / dílo*, Praha 2006
- VELEMANOVÁ, V. *Scénografie Libora Fáry* (diplomová práce obhájená na Filozofické fakultě UK, katedra divadelní vědy), Praha 1996
- VELEMANOVÁ, V. „Znovusetkání s Liborem Fárou“, *Divadelní revue* 9/1998, 3
- VOSTRÝ, J. *Činoherní klub 1965–1972 (Dramaturgie v praxi)*, Praha 1996
- ZEMINA, J. „Moje vzpomínky...“, in: „35 vzpomínek na Libora Fáru“, *Revolver revue* 28, 1995, květen

58 Velemanová 1998: 48.

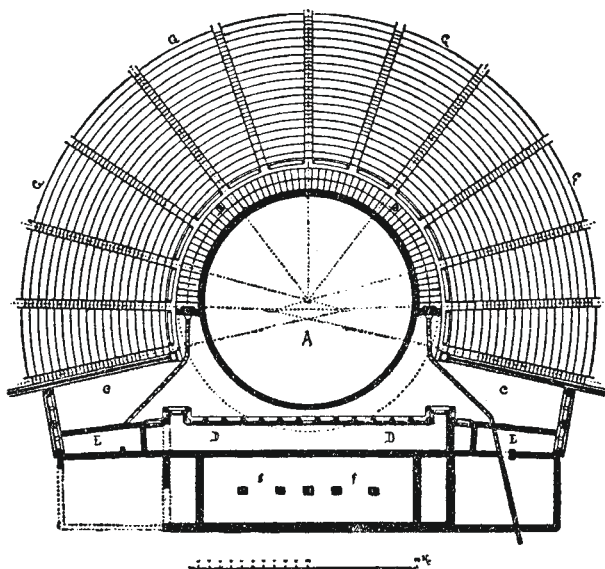
59 In: *L. Fára, katalog retrospektivní výstavy*, Praha 1999: 93. Základ této úvahy se objevuje v diplomové práci, kde Velemanová formuluje tento společný jmenovatel pro všechny Fárový inspirační zdroje poprvé (Velemanová 1996: 33). Totéž uvádí v následné studii z roku 1998: 49. Odkaz k dětství bych ale chápala, pokud by narážela na kořeny původní divadelnosti připomínající fantazijní dětské obehřávání předmětů majících prvotně jiný účel, jak se např. píše v jedné recenzi o „veselé zlomyslné dětské hře na smetišti“ (Häussermann, B. „König Ubu kam aus Prag“, *Hannoversche Allgemeine Zeitung* 24. 1. 1967; dále Rismondo, P. „Das nicht zu fesselnde Theater“, *Die Presse*, Wien 24. 11. 1965; Krausbeck, K. „Das Theater am Geländer aus Prag“, *Allgemeine Zeitung für Mannheim und die Kurpfalz* 13. 10. 1965).

Ve dvou článcích tohoto čísla se odvoláváme na následující text Jindřicha Honzla, který patří k nejinspirativnějším, jaké kdy napsal, a měl by patřit k honzlovskému 'kánonu'. Studii otištěnou původně v časopise *Volné směry*, roč. 30, 1933, č. 4, kterou pak sám Honzl zařadil do své knihy *Sláva a bída divadel* vydané nakladatelstvím Družstevní práce v únoru 1937 (str. 163–177), Jaroslav Pokorný ve svém reprezentativním výběru Honzlových statí z roku 1956 přesto neotiskl. Stala se až součástí 'doplňujícího' výběru Milana Obsta, který vyšel pod názvem *Základy a praxe moderního divadla* roku 1963 (str. 148–159). Honzlovy závěry související se zlomovým bodem ve vývoji české scénografie, která se (aspoň ve svém nadprůměru) definitivně loučila nejen s malovanými dekoracemi, ale zejména s pojetím scény jako obrazem prostředí, ukazují až někam k tzv. 'akční scénografii' (viz poukaz k této Honzlově stati ve studii Kateřiny Miholové „Od předmětu k metafoře“ (na s. 76). Vycházejí ale i 'čistě teoreticky' z takového pojetí 'scény', která má vlastní dramatickou potenci, nezávislou na dramatu, které si nárokuje, aby mu dodala iluzi reality. V tomto rámci se sice Honzl vlastně nejvíc zabývá dramatickými možnostmi techniky, ale protože tyto možnosti spojuje s jednáním (a právě proto je také cítí jako dramatické), vede ho logika uvažování i vlastní zkušenost k závěru, že „pro divadelní prostor není žádné existující jeviště předpokladem“ a že je možné a dokonce zapotřebí zrušit jeviště jako něco daného. Právě zde se také otevírá perspektiva, ve které mohl Petr Bogatyrev pochopit princip proměnlivého lidového jeviště (viz článek J. Vostrého „Larisa Solncevová o Petru Bogatyrevovi a folklorních tradicích v českém divadle, s. 141).

V dobách, v nichž civilizace jde tak rychle, že nás stále překvapuje novými vynálezy, které rozšiřují reprodukční i produkční umělecké možnosti tak, že umění, založená na starých technikách, ztrácejí dech a zkomírají – v těchto dobách strojové civilizace, která si podmaňuje všechnu hmotu zemskou i éter vesmíru, je uloženo režiséru a architektu nebo malíři, aby vytvářel s jevištními prostředky, starými desítky i sta let, nové a překvapující kombinace ploch, barev, prostorů, uměle rytmizovaných sestav. Bylo by těžko vypočítat, co všechno jeviště už představovalo a zobrazovalo. Nám však v prvé řadě nejde o to, co jeviště představuje – ale *čím je*. Nejde o způsob malířského jevištního zobrazení, jakým proslul Bakst, Golovin nebo Gončarovová, o impresionistické návrhy Slevogeta, Sterna, Kleina nebo o futurismus Prampolliniho nebo kubismus Légerův. Jde o jeviště

jako místo, jako materiál, jako prostor a hmotu a o jejich elementární zákonitosti. Jeviště už dost dlouho bylo vším možným, nechme je na chvíli být a zůstat jevištěm: *místem dramatického děje tak skutečného, aby byl vnímatelný divákovi*. Tato velmi jednoduchá a základní definice jeviště však se nám stala nesrozumitelnou, protože divadelní vývoj, který dospěl od antického divadla k našim typům divadel, stabilizoval v Evropě tolik představu jeviště, že nám skoro už není možno dohlédnout se k primitivním počátkům jeviště, dramatickosti místa a dramatického působení věci, od kterých teprve lze odvozovat elementární zákonitosti jeviště vůbec. Právě o základy a předpoklady se modernímu umění jedná.

Myslím, že hned na začátku musím podtrhnout tento rozdíl v předpokladech divadelního umění moderního a starého. Tento zásadní



◀ Antické divadlo

▶ Piscator-Gropius: Totaltheater

rozpor podobá se rozporu starého a moderního malířství. Jestliže malířství Grecova, Velázquezova, Rubensovo nebo Ingresovo – krátce všechno malířství až k Picassovi – je funkcí zacíleno k *zobrazení* – vychází také estetika bývalého divadla (jako estetika starého malířství) od zobrazovacích úkolů jeviště, ba celého dramatického umění. „Dramatické umění je umění obrazové. – Scénický předmět charakterizační musí *vypadati* (podtrženo autorem) tak, aby v nás vzbudil žádanou obrazovou představu. – Scéna je prostora, *představující* místo dramatického děje. – Herci zobrazují svou spoluhrou nějaký dramatický děj“<sup>1</sup> atd.

Tyto esteticky definice dovolují jevišti, jevištním stavbám, věcem (tj. divadelním rekvizitám), malířským plátnům, ba i světlu jen zobrazovací funkce. Světlo bílé se nesmí použít jako *bílé světlo*, ale – jak praví prof. Zich – „divadelní světlo bílé *představuje* světlo sluneční v plné síle dne“, „barevné nuance *představují* světlo měsíční, červánky, oheň apod.“ (str. 268). Prof. Zich je tak důsledný ke svým definicím, že upadá do pochybností, *zda jeviště vůbec existuje v dobách, kdy nic nepředstavuje*, tj. když s herci a stavbami nezobrazuje, nepředstavuje ulici nebo světnici.

<sup>1</sup> Otakar Zich: *Estetika dramatického umění*.

Jeviště, stavba, plocha, barva, světlo, rekvizita existuje prostě pro staré divadlo jen jako obraz, jako nástroj zobrazení skutečného světa. Jeviště nemá vlastní skutečnosti pro starou estetiku, jeho zařízení, materiál a přístroje nejsou hodny pozornosti ani použití umělcem leč tehdy, když *ztratí* svou *materiálovou* podstatu a pravost, když *pozbudou* svých přímých účinků a nahradí je představováním něčeho, čím nejsou a nemohou být.

Moderní jeviště však studuje nikoli způsoby, jak malebně představit obraz ulice, lesa nebo světnice – nestuduje to, jak má jeviště přestat být jevištěm, ale hledá metody umělecké práce a hledá i nové techniky dosahující toho, aby jeviště se stalo co nejvíce místem dramatického děje, aby vyvolalo svými prostředky nejintenzivnější dramatické emoce. Moderní scénografie vychází tedy od studia materiálu, kterým je pro divadlo hmota jeviště i jeho mechanická ústrojnost. Herec, který je pro režii ústředním předmětem studia, je pro scénografii základní mírou všech proporcí jevištních staveb, vzdáleností a vztahů. Podle něho a k němu se organizuje všechen jevištní tvar, pohyb i světlo.

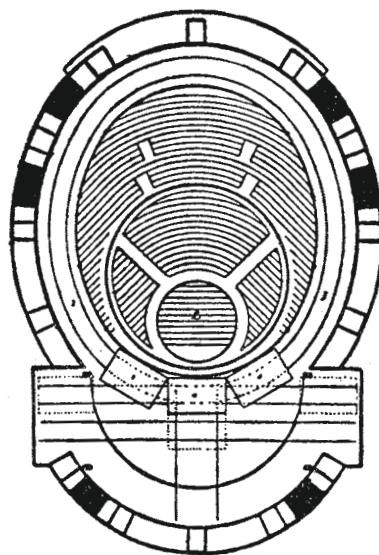
Pro film není hranic mezi velkým a malým, mezi mikroskopicky zvětšeným a mnohonásobně zmenšeným. Zatímco film nerespektuje

normální hranice lidského vidění, deformuje libovolně v prostoru (přibližuje nebo vzdaluje) – deformuje i v čase (zpomaluje nebo zrychluje děje) – je třeba, aby jevištní výtvarník přizpůsobil vše jediné výšce, šířce a délce, která je dána výškou a proporcemi hercova tělesného zjevu, a aby uzavřel děje do jediného zorného úhlu diváka. Na všechny dimenze jeviště i hlediště je nutno klást tuto míru. Postava herce určuje rozměry jevištní stavby – a udává meze vzdáleností od diváka, omezuje velikost hlediště a je opěrným bodem při nerealistické organizaci jevištního prostoru. Pohybové možnosti hercovy, rytmus i rozprostraněnost chůze, jeho taneční skok, tj. herecká biomechanika sebezázračněji překonávající tíži, má hranice na jevištní ose vertikální i horizontální. Možnosti, velikosti i rychlosti hereckého pohybu jsou předpokladem pro pohyb jevištních mechanismů, které se musí přiřadit k pohybu herce.

Právě naše divadla a jeviště ztrácejí často lidskou míru. Doba, která si zvykla ohromovat kvantitou, staví v Berlíně Grosses Schauspielhaus, jenž je divadlem, nepoužitelným akusticky. Je to divadlo nikoli pro herce, ale pro masový spektakl.

Velké opery i státní divadla vylučují vlastně provedení veliké části dramatu a her, které opírají svou působivost o viditelnost hercovy tváře a slyšitelnost jemných zachvění v hereckém hlase. Anebo vylučují velkou část divadelního obecenstva z vnímání.

Všechny velikosti těchto jevišť a divadel jsou příkladem neelementárního řešení úlohy architektovy o velikosti. Potřeba velikosti, rozpětí a výšky nejde z potřeb jevištní a divadelní práce, ale ukládá se architektovi zvnějšku jako požadavek reprezentativnosti divadla nebo jeho obchodní prosperity. Tato divadla lze přirovnat k interiéřům, kde jsou křesla tak ohromná, že na ně nelze vystoupit. Srovnáme-li s těmito divadly kterékoli divadlo primitivní nebo praotce masových divadel – řecký amfiteátr – poznáme, s jakou intenzitou umělecké logiky pracují tyto pradávne vzory divadel. Antické divadlo přiřazuje ke své ohromné stavbě prostředky masového divadla: nadsutečnou masku, recitační zpěv místo řeči, hlásnici v ústním otvoru masky,



zvětšení proporcí lidského těla koturnem, sbory. Bezpečnost a nespoutanost improvizace v hereckém humoru a v jeho pointách přibližují herce a diváka *comédie dell'arte* zcela blízko k sobě. Této formě divadelnosti odpovídají divadélka na trzích, náměstích a sálech, divadélka postavená sice s primitivními prostředky, ale tak vyhovující a tak intenzivně divadelní, že se jim nevyrovnají naše nejvypravenější jeviště.

Chceme-li vyhledat tvar jeviště, který by byl tak základní, aby byl východiskem objevů, nelze vzít za předpoklad naše divadlo a naše jeviště. Jevištěm není jen hotový tvar, který má Evropan na mysli, kdykoli mluví o divadle, ale jeviště je jen materiálem divadelnosti a dramatickosti, jež se ztvárňuje v hmotě jevištní. Funkce, tj. divadelnost nebo dramatickosti, organizuje hmotu, a zase naproti tomu také hmota nebo nástroj předurčuje tvar divadelnosti. *Jeviště je místem dramatického děje tak skutečného, aby byl vnímatelný divákovi.* Dramatickosti a divadelnosti nevzniká teprve obrazem nějakého příběhu, přeneseného na jeviště. Jeviště nestává se dramatickým činitelem, když na něm herci počnou jednat a není před vstupem herců prostorem divadelně bezvýznamným a indiferentním. Každý, kdo je jen málo poučen o vztahu primitivního divadla k jeho jevišti – po-

znal, že místo jeviště je samo místem divadelně a dramaticky účinným. Dramatického účinku je schopna nejen jevištní hmota a její přirozené nebo uměle organizovaná ústrojnost, ale dramatické účinky má i místo jevištní, jeho prostorové položení, jeho vztah k lidskému sídlišti, a společensky reálný nebo nábožensky symbolizovaný význam. Mluví se o náboženském původu hry a divadla. Každá věta takového výkladu vás poučí, jak je jeviště samo dramatickým a dramaturgickým místem: pravzník řeckého divadla je v dionýských hrách. Lze tu ukázat, že to byly skoro dramatické emoce místa, jež daly vznik dramatu. „Dionýské slavnosti odehrávaly se čtyřikrát ročně před chrámem boha. Jeden z chóru, který pozdvihl hlas k dithyrambu, vystoupil oděn jako Dionýsos z chrámu do předsíně k chóru, shromážděnému kolem obětního oltáře, jež obklopoval lid ve velikém kruhu a přiměl tančící několika slovy ke zpěvu.“ A stejně jako u řeckého divadla, i u primitivů, u japonského i čínského, i u původních středověkých mysterií, je sakrální místo, tj. dramaticky emocionální prostor, prvním jevištěm divadelního vývoje a je také oním místem (v určitém období historického vývoje), kde bylo možné, aby se rozvíjela hra, tragédie, divadlo.

Evropské divadlo nového věku ztratilo tento emocionální vztah k místu tragédie a hry, ačkoli se o jeho znovuzrození a obnovení namáhalo tolik divadelních reformátorů. Byl to Richard Wagner, jenž se pokoušel svými slavnostními hrami (Festspiele v Bayreuthu) a Parsifalem o *zsvátostnění* jeviště.

Emocionální vztah diváka k jevišti, čili – jak to bylo definováno – k *místu dramatického a divadelního dění*, byl ovšem Wagnerem nespřímně postižen. Člověka 19. a 20. století nelze formovat ani podle antického Řecka, ani podle středověkého diváka mysterií. Není třeba ani náboženské ani umělecké mystiky, aby chom byli schopni dát se dojímat jevištěm jako místem. Jde o to, aby jeviště se stalo svou nadskutečnou a umělou ústrojností místem zázraků, které by byly schopny přivést u vytržení moderního diváka. Emocionální hodnoty jeviště at' nevznikají jen přítomností herců. Jako v primitivním divadle, at' existuje jeviště jako

místo emocí, at' je dramatickým před svými zobrazovacími a představovacími úkoly – at' je dramatickým činitelem svou podstatou i svou ústrojností.

Modernímu divadlu jde o to, ukázat, že hmoty i ústrojnosti jeviště je možno použít pro přímé účinky dramatu, vztahů, napětí a děje. Jeviště iluzionistické, zobrazovací nemohlo být ovšem dramaticky evokativní scénou, neboť předstírající cizí existenci (stalo se např. bytem nebo vojenským táborem), ztratilo existenci vlastní. Jeviště tedy nemělo své barvy, nýbrž bylo nabarveno – nemělo svého světla, ale bylo osvětleno, nemělo svého prostoru, ale bylo zperspektivněno, nemělo svého času, ale bylo skladem časových výseků.

Naše jeviště – jehož forma vyrostla z technických požadavků i obtíží zobrazovacích funkcí, je příkladem špatného položení a řešení úlohy. Kdyby bylo jeviště se svými problémy obráceno k dramaticčnosti a své technické požadavky i překážky překonávalo se zřetelem ke změně a dynamice dramatické divadelnosti prostoru – pak by řešilo svou úlohu elementárně, jak to žádá moderní umění.

Ke zdolání technických překážek, jež znemožňovaly rychlé střídání iluzionisticky vypravených interiérů, vynalezl Karel Lautenschläger v Mnichově otáčecí jeviště, jehož bylo použito poprvé pro Mozartovy opery v Residenztheater r. 1896.<sup>2</sup> Ale otáčení je prostorový děj – prostorová dynamika a dramaticčnost – ta zůstala za těch 36 let od vynalezení otáčivého jeviště skoro nevyužita. Snad to byly některé práce Mejercholdovy (*Mandát*), které na osovém otáčení jeviště založily divadelnost (tj. humor) některých scén.

O prostorovou pohyblivost jeviště zasloužilo se několik techniků a divadelních odborníků. Berlínský technik Brandt, architekt Max Littmann ve svém projektu stuttgartského zemského divadla z r. 1912 a návrhy architekta Adolfa Linnenbacha zpohyblivěly jeviště posuvnými jevišti, která odjížděla na strany, dozadu nebo spadala pod podlahu. Pohyb se dál

2 Je ovšem třeba připomenout, že otáčivé jeviště zná už staré japonské divadlo.



elektricky nebo vodním tlakem. Při všech těchto projektech bylo problémem, jak inscenovati klasické drama, Shakespeara nebo Goethova *Fausta*. Vypraviti 33 scén prvního dílu *Fausta* tak, aby dobře zobrazovaly studovnu, předměstí, světnici Martinu i Markétčinu, chrám i ulici, sabat čarodějnic i nebe, to byl úkol starého divadla. Úkol byl divadelním uměním špatně položen, ale dobře řešen technikou. Že technika i tu sloužila špatnému pánovi, divadelnímu iluzionismu, to se jí nestalo zajisté poprvé. Tak často slouží prázdné, špatné nebo i zlé potřebě lidské.

Staré jeviště osvobozovalo se od iluzionismu stylizací Craigoovou, Fuchsovou a Mejercholdovou; ve Francii křecemi divadla d'Art (zakl. Paul Fort). Protirealističnost stylizovaného jeviště byla současně popřením prostorovosti jeviště. Jeviště se změnilo v basreliéf (Künstlertheater v Mnichově z r. 1908) nebo v obraz (Mejercholdova inscenace *Sestry Beatrix* v divadle Kommissarževské z r. 1906).

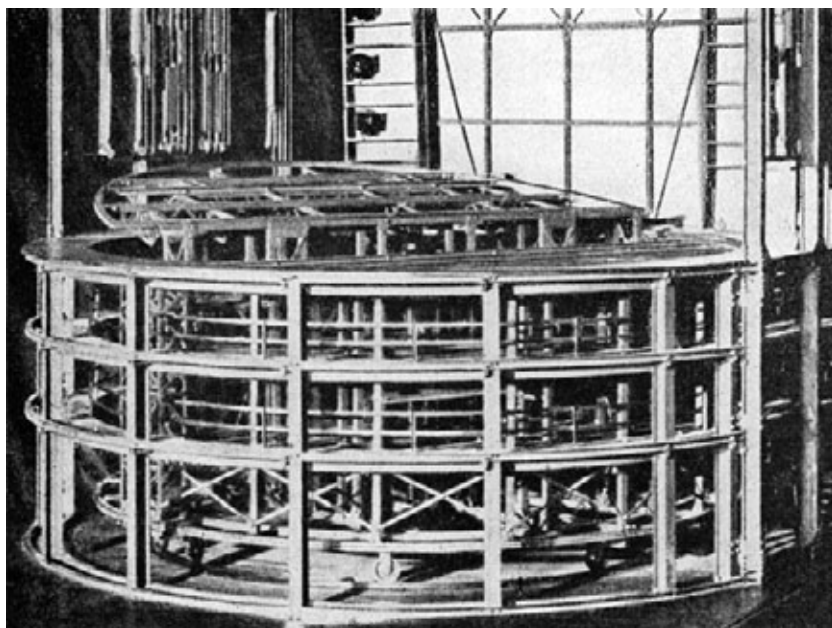
Ale v samém lůně stylizovaného divadla rozvíjí se rozpor se zákony stylizace. Příkladem takového dialektického vývoje je práce režiséra Tairova. Proti nehybné stylizaci Mejercholdové z r. 1906 stylizuje Tairov do pohybu; proti stylizaci plochy obrazu staví rytmizaci jevištního prostoru. Prostor je zas na jevišti objeven a ujišťujeme se o něm jednak trojrozměrnou nerealistickou stavbou (zase ovšem nedynamickou a obrazově nehybnou), jednak se o této prostorovosti přesvědčujeme uvolněným, rozpoutaným tanečním pohybem herce. Prostě, jeviště tady slouží jako pevný a dobrý nástroj herecké pohybové virtuozitě.

Dát herci možnost pohybového výrazu, uspořádat a členit jevištní prostor tak, aby rozdělení podlahy v horizontále i vertikále dramatisovalo prostorový vztah herce k herci, jednotlivce ke sboru, nebo skupiny ke skupině – to byly tvárné úkoly tairovovského i expresionistického jeviště. Prostorové předpoklady jevištní stavby a dekorace zůstávaly nezměněny. Na našich velkých scénách nemůžeme až dosud mluvit o žádné zásadní změně jeviště, protože zatím se měnily jen malířská názvosloví malovaných jevištních návrhů: expresionismus, kubismus (ovšem ma-

lířský), konstruktivismus, neorealismus jsou jen různé sezonní značky těchto malovaných návrhů, které si jimi dodávají zajímavosti. Ledaže se naše jeviště ozbrojí vynálezem skoro 40 let starým a zavede otáčivou scénu.

Do nehybnosti dekorální stavby byl učiněn průlom některými inscenacemi Mejercholdovými (s ním i Tairov počíná montovat scénu, vzhledem k prostorové divadelnosti): pohyblivé a visuté plochy k Tollerově hře *Masse Mensch*, posuvné stěny jeviště v Erenburgově *D. E.*, kruhová pohyblivá podlaha v Erdmanově *Mandátu*. Současně s tím je to také Tairovův odklon od dekorativnosti protorové stylizace, která ovládala jeviště Komorního divadla od *Salome* Wildeovy z r. 1917 přes Claudelovu *Výměnu, Zvěstování*, až k Racineově *Faidře*. V *Giroflé-Giroflà* jeviště ztrácí svou dekorativnost, své vchody, malířské i architektské proniky ploch a prostorů, a místo nich se zaplňuje stavbami a nábytkem, které neznamenaají nic, chtějí být jen rekvizitou pro herecký pohyb. Táž sklopná stěna je vraty domu i bokem zdi, tyče jsou sloupy interiéru i stožáry, lavičky se pohybem promění na kanoi. A zcela radikálně účtuje s jevištěm Vesninův návrh ke *Kamarádovi Čtvrtkovi* – jenž je konstrukcí, která musela být provedena ze železa, neboť na středních dvou věžích a postranních objemných konstrukcích visí mosty, schody, pohyblivé výtahy, sklopné plochy, atd. Vesninův návrh staví konstrukci do výše, nepočítá už s jevištěm jako dutým otvorem v hledišti divadla, nýbrž staví mechanismus divadelního inženýrství do prostoru, kolem něhož se mají shromáždit diváci. Ovšem, že Tairovovo Komorní divadlo tohoto návrhu neprovedlo, neboť bylo také divadlem s jevištěm starého typu.

V r. 1927 připojuje se k tomuto ruskému jevištnímu novátorství i Evropa a je to Piscatorovo divadlo v Berlíně, které organizuje jevištní prostor zcela bez ohledu ke stylizaci a k malířským stylům, stejně tak jako dbá málo estetizující architektury. Piscator – pokud jde o styl – prohlašuje o sobě: „Nedal jsem se nikdy při žádném svém představení vésti nějakým stylem ve smyslu uměleckého pojmu. Styl byl mi v každém okamžiku zcela vedlejší věcí. Cítil jsem vždycky na nejkrajnější vystupňování



Otáčivé a spadací  
jeviště berlínské  
Volksbühne  
(model)

účinu a sice věcného účinu tak, jak jej podávala látka.“ Piscator není esteticky vybíravý ve svých prostředcích a právě díky této nespoutané divadelnosti rozvinuje tolik nových účinnů divadelních, které sice objevilo už konstruktivistické jeviště ruské, ale které on první v Evropě přivádí k úspěchu. Obohacuje materiál, používá železa ke svým mrakodrapovým nebo kulovitým jevištním konstrukcím (*Hoppla, wir leben a Rasputin*), a využívá starších vynálezů posuvného jeviště na kolejkách, otáčivého jeviště novým způsobem, který jeho režijní metodě přinesl název nového stylu: stylu technického. Neboť vynálezy Littmannovy nebo Brandtovy, pokud jde o pohyblivost jevištní podlahy do kruhu nebo v horizontále, byly použity starým jevištěm jen k tomu, aby provedly přestavbu jevištní dekorace tak rychle, jak by to lidské síly jevištních dělníků nestačily udělat. Technika Piscatorova nedbá o dekorace. Jí slouží horizontální pohyb jevištní podlahy ve *Švejkovi* z r. 1928 k tomu, aby dva pohyblivé jevištní pásy přivázely před diváka zprava a zleva Švejkova dobrodružství. Osvobozená technika, bez balastu obrazového ilustrování, technika porušující iluzionistickou jednotu času, místa a prostoru, udivuje svým

výkonem. V Piscatorovi a jeho technické fantazii vidí Kurt Kersten režiséra, který „vrátil opět jevišti charakter zázračnosti a čarodějnosti, díky geniálnímu ovládnutí všech nejmodernějších technických prostředků“. Technika přivádí diváka do stavu očarování, působí na něj emocionálně.

Je nutno mimo to upozornit na nové sdělovací i emotivní prostředky Piscatorovy, kterými byly v jeho divadle film a promítání obrazů i nápěvů. To všechno zná Mejerchold třeba z *D. E.* z r. 1924. Piscator obohatil promítání o zařazení filmového pásu do děje. Film tu ovšem nenahrazuje divadlo, není to míšení druhů dramatického umění, z čeho bychom tu mohli obviňovat Piscatora. Film je mu prostředkem dramatičnosti, jako jím může být hudba. Režisér nesoustřeďuje děje do filmu, ale předvádí zajímavý protiklad divadelního děje, ve kterém jde o příběh prostého člověka, a děje filmového, který ukazuje velké události vlád, vojsk a revolucí téhož času v dokumentárním žurnálu nebo historických zprávách. Konkrétní příběh lidského individua včleňuje se tím společensky do kolektivního dění světa. Takový film – anebo novinová reportáž promítaná současně s diva-

Spodní část  
otáčivého  
hlediště divadla  
kabuki



delní scénou – dává příběhu hrdiny pravý význam, zpravuje diváka o výsledcích i příčinách osudů jednotlivců, poučuje, radí, usměrňuje, zastupuje funkci antického chóru. Čtyři projekční aparáty filmové, jedna projekce psaných zpráv přiřazuje proud jevištního dění do veletoku dějin a společenských převratů.

Okolnosti, které překážely Piscatorovi v dokonalém využití techniky pro dramatický účinek, poučily jej o technických nedostatcích dnešního jeviště i velmi nově vypraveného. Piscatorovo divadlo Am Nollendorfplatz – je vedle Staatstheater technicky nejvybavenějším divadlem v Berlíně. Ale dobře vybavené jeviště, vypočítané svým jevištním otvorem pro posloupnou střihu několika dekorací, nestačí stavbě, jež roste do výšky, do hloubky a šířky. Je třeba, aby hrála všechna místa jeviště, aby hluboká scéna kontrastovala s předscénou v prostorovém dynamismu, aby bylo využito plátno filmu ke kontrastům dějovým i emotivním. Proto vzniká z Piscatorova podnětu Gropiův návrh nové divadelní stavby, která hledá pro jeviště co nejvíce svobody a spojuje tři hlavní formy divadelního prostoru: 1. cirkus s centrálním jevištěm, 2. amfiteátr s polokruhovitou plochou

jevištní a proscéníem a 3. kukátkové jeviště. Gropiův návrh využívá zkušeností a vynálezů divadelních architektů Van de Velde a jeho trojdílného jeviště z Werksbundtheater v Kolíně z r. 1914, Perretova trojdílného divadla z Výstavy krásných umění v Paříži z r. 1925 a Poelzigova divadla Grosses Schauspielhaus s proscéniovým jevištěm, které vystupuje před zadní scénou. Gropiovi jednalo se o to, aby zkonkrétnil Piscatorovy maximalistické požadavky v proměnlivosti jevištního prostoru, který by mohl být otáčen, zdvihán, vysouván, dělen v pohyblivé části tak, aby režiséřské fantazii nekladl překážek, ale podněcoval ji k novým technickým zázračnostem. Samozřejmě že filmové promítání by hrálo v tomto divadle velmi význačnou roli. Gropiovi podařil se návrh, hlavně pokud jde o tvar hlediště, jehož ovál lze měnit z cirkusové arény v hlediště amfiteatrální i v hlediště podobné nejlepšími typům starých divadel (Bayreuth). Těchto změn docílují Gropius pohyblivým parterem a předscénou, již lze spustit a nahradit plochou jevištní. Ve frontálním otvoru jevištním zasazuje Gropius tři jeviště, jak je vymyslel Van de Velde a Perret. Dalším jevištěm stává se ohoz za nejvyššími

řadami hlediště. Autor nazývá toto divadlo *Totaltheater*, neboť divák je tu odevšad obklopen dějem a jevištěm, zvláště když filmovou projekcí zjevištní se i prostory nad divákem.

Divadlo Gropiovo nebylo uskutečněno. Příšlo zatím finanční zhroutil Piscatorovo.

Musil to být muž, který nese jméno Rothschildů, skrývající svou lásku k divadlu jménem André Pascal, aby vybudoval v Paříži moderní jeviště, v té Paříži, která je proslula svou starodávností a jednoduchostí divadelního mechanismu na všech svých divadlech. Divadlo Rothschildovo, Théâtre Pigalle, bylo otevřeno 18. června 1929 a je zvláště v mechanismu jeviště opravdu posledním slovem, které technika jevištních inženýrů dokázala. Jeviště se skládá vlastně z výsuvných železných konstrukcí předního a zadního jeviště, při čemž přední konstrukce jsou vlastně tři jeviště nad sebou. Je-li střední v provozu, je horní a dolní jeviště skryto v provazišti a pod jevištěm. Zadní jeviště je výsuvné tak, že se svými dvěma jevišti se může přiřadit k předním jevištím a mimo to lze toto zadní jeviště vysunout dopředu, takže nahradí jeviště přední konstrukce, jež se zatím může spustit do prostorů podjevištních. Jedinečná je snadná ovladatelnost v pohybu jevišť, jež jsou řízena jediným člověkem a tak, že mechanická relé ruší každý nesprávný rozkaz, který by způsobil srážku pohybů; tato relé opravují také opomenutí ovladatele, který v krajních polohách jevišť nebo v místech, kde se konstrukce potkávají, by je zapomněl zastavit. Další specialitou divadla Pigalle jsou mechanicky ovládané tahy neobyčejné nosnosti, takže na ně lze pověsit opět visutá jeviště, sestavy dekorací nebo praktikáblů. Ovšemže něco chybí tomuto mechanismu. Tvůrčí představivost režiséra a autora, který by rozvinul jeho technickou krásu. A lidí *uměleckého technického ducha*, jakým byl Piscator v Německu, Francie nemá zatím ani mezi autory, ani mezi režiséry. Při veškeré své světovosti je ráz normálního francouzského divadla maloměšťácký, jenž buď technice nerozumí, nebo se jí vyhýbá. A tak je dnes nejmodernější divadlo francouzské zavřeno, jeho krásné a obdivuhodně fungující konstrukce jevištní zahálají,

a před nejvypravenějším jevištěm je spuštěno plátno a na něm se promítá film, dědic a dovršitel techniky, jež se naučila sloužit divadelnosti a dramatickosti.

Na Piscatorově příkladu vidíme, že zázračnost a divadelnost jevištního prostoru byla mu vrácena odkrytím technických vynálezů, které iluzionistická scéna pečlivě zakrývala svými dekoracemi. Divadelnost i dramatickosti má sám fungující mechanismus, rozvinutý pohyb jeviště a jeho částí. Littmannova scéna s pohyblivými vozy ukryvala tmou a oponou pohyb, kterým Piscator zdivadelnil prostorový děj. Před zraky režisérů, kterým náhoda nebo chudoba jejich divadel nedopřeje dokonalých jevištních mechanismů, kreslí vize dramatické hry, které, aby byly uskutečněny, žádají jen prostředků hmotných. Neboť představou a návrhem jsou už tolikrát vysněny, formulovány a chtěny. Alexandr Tairov – neuspokojen tolikerymi a tak slavnými úspěchy svého statického jeviště – sní o dynamickém a dramatickém jevišti v *Zápiscích režisérových*:

„Jestliže jste někdy byli v divadle při tzv. dekoračních zkouškách nebo po představení, když při slabém světle nejnужnějšího osvětlení rozebírali scénu, pak jste zajisté zakoušeli onen poněkud podivný, zvláštní pocit, který nás za těchto okolností bezděky nutně ovládne.

Sedíte v temném, prázdném hledišti a díváte se na jeviště. Náhle padá před vámi visící pozadí a ve vzduchu se rozhoupou zmítající se linie provazů. Proplétají se s jinými liniemi, které se mihají za spadlým pozadím, a na přízračných kostrách praktikáblů a převržených, nyní nepotřebných stojanů vznikají jakési fantastické koráby a stěžně, kácejí se panenské neprostupné pralesy a v nekonečných zátočinách se táhnou a lákají vás pohyblivé a tajemné koridory.

Práce pokračuje.

Na různých místech prudce zašustí, nebo se mlčenlivě vznášejí plátna a látky a v jejich rozmarných pohybech se nežřetelně mihají stále nové a nové vize, mocně vás strhující ve svou fantasmagorickou orgii.

Ó toto je divadlo! zvoláte, radostně vzrušení neočekávaným dynamickým zavřením vždy tak klidné a nehybné scénické atmosféry.“

To všechno, co bylo uděláno za pomoci jevištní techniky pro zdivadelnění jevištního prostoru, je tedy velmi málo proti tomu, co by s její pomocí *bylo možno* vytvořit od režisérů i od dramatických básníků, znalých jevištní techniky. Byla to zatím malá studijní divadélka, např. jeviště Bauhausu, která v pokusech o triadický balet (Oskara Schlemmera) nebo mechanický balet (Kurta Schmidta) zaplňovala jeviště pohyblivými mechanismy, ale v tomto případě spíše loutkami nebo jen loutkovým kostýmем oblečeným za člověka, kterému tuhost i mechanika kostýmu dovolovala jen některé pohyby. Myšlenka i realizace mají předchůdce v mechanických figurínách Picassových, Lariových anebo v Légerově baletu *Stvoření světa* (z r. 1924). Jevištní mechanismy v pravém slova smyslu tu nebyly. Dál v logice zdivadelnění a zdramatičtění prostoru jevištního došly nerealizované návrhy Lisického o *divadelní stroj*, tj. jeviště, které se osvobodilo zcela od konstantní formy našich divadel a staví své prostorové, akrobatické konstrukce svobodně do tří dimenzí, bez ohledu na jakoukoli hledištní stavbu. A vycházejí z Bauhausu i Lisického uskutečňuje Fr. Kiesler v Berlíně roku 1923 prostorové divadlo, jehož optický děj spočívá v pohybu jevištních ploch, mezi nimiž zápasí jediný hrdina člověk. Tyto plány a realizace stavěly jakousi abecedu nebo gramatiku prostorového dění. Jako všechny gramatiky i tato jevištní gramatika vycházela od prvků prostoru a řešila svou úlohu abstraktně. V tom nebyla jejich slabost: neboť v těchto elementárních příkladech učí se moderní divadlo myslit a představovat novými způsoby a tvary. Jak říká Moholy Nagy: „Abstraktní předměty nejsou tu proto, že se zvláště líbí – na nich není nic, co by se líbilo – abstraktní předměty jsou tu jako zkumavky a křivule, jež jsou proto průhledné, aby bylo vidět chemické změny, které se dějí uvnitř.“

Uzavíráme tedy historie a myšlenky o divadelnosti prostoru negací pevné scény potud, že pro divadelní prostor není žádné existující jeviště předpokladem. V hotových formách

nejsou axiomata a neměnné zásady. Trvá jen člověk a jeho potřeby. Potřeba divadelnosti. Naše jeviště je typem scény nedramatické, neboť její emocionální působení trvá nejvýš několik vteřin po vytažení opony: než zapůsobí jevištní obraz.

Rušíme tedy jeviště jako něco předem daného: má-li být jeho problém položen nejelementárněji, musí být jeviště ztvárněním toho či jiného tématu dramatického v hmotě a prostoru. Musí být – jako všechna primitivní jeviště, ať středověkých mysterií nebo japonského nejstaršího divadla – stavěna pro hru a drama, pro speciální divadelnost, nebo jako u prvotního divadla řeckého, určena dramatickosti místa, kde divadlo vzniká.

Jeviště není obrazem. Jeviště ať nezobrazuje a nepředstavuje třeba nic před započatím hry. Ať je třeba jen neutrálním místem. Neboť divadelnost je v dění, ve stávání se.

Jeviště ať je místem dramaticky básnického myšlení. Básnické myšlení je myšlení metaforami. Ať jevištní inženýři básní prostorem a ať proměňují jeviště metaforami.

Divadelní emocionálnost jeviště a jeho dramatickosti je podobna strachu nebo radosti, již pocítují děti před neznámými věcmi a místy.

Je to také úzkost a zvědavost primitivního člověka, jemuž hmoty a vzdálenosti nejsou abstrakcemi, ale bytostmi, které jednají, mění se a stávají se. Zázrak je stále nedosažitelnou mírou všech jevištních kouzelníků.

Světlo, které je čtvrtou dimenzí jevištního básnění v prostoru, je ze všech hmotných prvků činitel nejpohyblivější a tím i nejdivadelnější. Hledte, tisícové zástupy, shromážděné před ohňostroji. Vzpomeňte napětí, jimiž světelné signály vzrušovaly armády i zástupy. Pronikavost světelných nápisů, které se vnutí v ulicích velkoměsta i zcela apatickému chodci. A pronikání světla, odrazy, lomy. Zrcadlení. A nakonec film.

A všechny tyto dimenze ať dramatizuje a zdivadelňuje stálý pohyb, trvání změn již jest hrou, dramatem, básní.

1933



# Podněty z Mnichova

Jiří Heřman

## La Calisto – barokní opera jako současné satyrské drama plné vášně a erotiky

Bavorská Státní opera se řadí mezi nejprestižnější a zároveň nejprogressivnější operní domy Evropy. Nadcházející období, které následuje po bezesporu úspěšném třináctiletém působení intendanty Sira Petera Jonase, slibuje velké změny, protože uměleckým a hudebním ředitelem se tu stává dirigentská špička současného operního světa Kent Nagano.

Barokní opera představuje za českými hranicemi velice aktuální téma. Dokáže být silným podnětem pro bdělé dramaturgy, kteří se snaží barokní operu představit jako hudební drama s platnými hodnotami pro současnou 'konzumní' společnost (v Mnichově se stala za končícího intendanty pravidelnou součástí dramaturgie každé sezony). Z českých produkcí lze s politováním uvést pouze provedení Purcellovy opery *Dido a Aeneas* v roce 1999 (obr. 1)! Plzeňská opera pod vedením Petra Kofroně se jako jediná odvážila barokní operu nahlížet současným pohledem ve velmi zdařilé a poetické inscenaci J. A. Pitínského. Ostatní pokusy se u nás zatím přibližují pasivnímu a bezduchému podání, které vychází z pouhého napodobování barokních gest a barokní výpravnosti bez jakékoliv interpretace. Dramaturgická pasivita českých operních domů je na pováženou, ale pevně věřím v její brzké obrození.

Bavorská opera barokní opeře přeje, jen v roce 2006 uvádí díla předních barokních skladatelů Monteverdiho a Händela, ale i opusy méně známých autorů, jako v případě benátského skladatele Francesca Cavalliho a jeho opery *La Calisto*<sup>1</sup> (1651).

Inscenační tým v čele s americkým režisérem Davidem Aldenem situoval mytologické hrátky bohů a smrtelníků do jakési exkluzivní kavárny L'Empireo (obr. 2), což je podle řeckého astronoma Ptolemaia nejvznešenější nebeské místo, místo věčného ohně, tedy i hvězd. Strop kavárny posázený lampami předznamenával poslední scénu opery, v níž Zeus (Jove) ohlašuje posmrtné povznesení Kallisty na nebe, v podobě souhvězdí Velké medvědice.

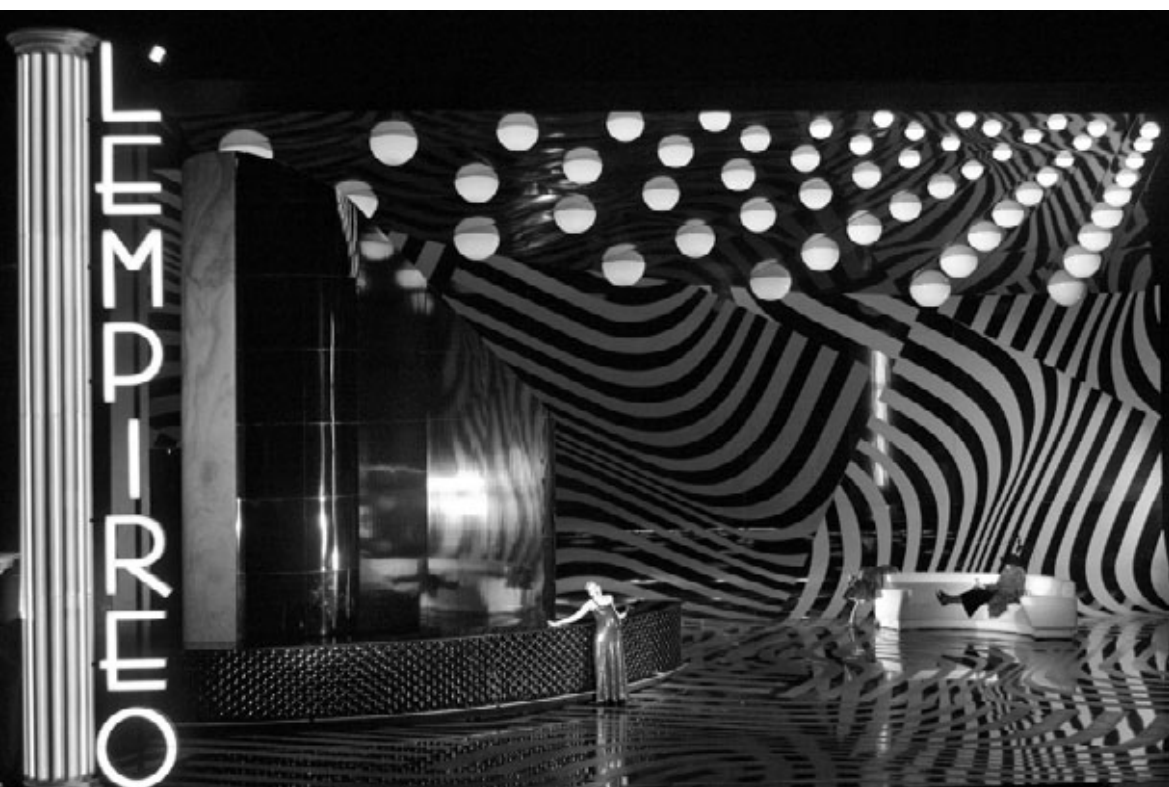
Mytická krajina Arkádie se tedy u Aldena proměnila v 'naleštěný interiér' snobské kavárny: černo-růžové zebrovité stěny a podlahy, blyštící se pohyblivá dvoubarevná stěna jakéhosi baru a strop s vypouklými lampami nepřímou evokoval místo smyslnosti a vyzýval všechny k smyslnému, někdy až perverznímu

<sup>1</sup> Francesco Cavalli, *La Calisto*, dirigent Ivor Bolton, režie David Alden, scéna Paul Steinberg, kostýmy Buki Shiff, světla Pat Collins, pohybová spolupráce Beate Vollack. Premiéra 9. 5. 2005, Bayerische Staatsoper, Mnichov.



▲ 1. Henry Purcell, *Dido a Aeneas*. Divadlo J. K. Tyla, Plzeň 1999

▼ 2. Francesco Cavalli, *La Calisto*. Bayerische Staatsoper, Mnichov 2005. Scéna Paul Steinberg





◀ 3. Francesco Cavalli, *La Calisto*.  
Bayerische Staatsoper, Mnichov 2005.  
Linfea a Satirino

▶ 4. Francesco Cavalli, *La Calisto*.  
Bayerische Staatsoper, Mnichov 2005.  
Sally Matthews

jednání. Atmosféru pastýřské krajiny, v níž člověk a zvířata jsou v harmonickém vztahu, zde zastupují němé oživlé karikatury krásy, koně, vlka i zeleného varana (ten například plní funkci barového pojízdného stolku). Prostor je nahlížen z pohledu *Jova*, který se v něm chce bavit a ukájet, proto musí zprostředkovávat servis nejvyšší kvality, v jakém jsou bohové – jako dnešní zbohatlíci a generálové – zvyklí si užívat. David Alden rozehrál příběh *Kallisto* se značnou dávkou humoru, sexu a parodie. Bohové zde nejsou předkládáni za vzor člověku, nopak vidíme jejich slabosti i chlípnosti – obětmi se stávají pouze dva smrtelníci Kallisto a Endymion.

Cavalli patří do generace skladatelů, kteří zažívají přenos opery z paláců a dvorů do veřejného divadla (1637 bylo otevřeno první veřejné operní divadlo v Benátkách). Skladatelé byli nuceni uspokojovat široké společenské vrstvy diváků, kteří se chtěli především bavit. Proto *La Calisto* obsahuje prvky opery vážné i komické. Stejně tak v Aldenově režii vidíme vedení postav v duchu tragickém i komickém. Spolupráce scénografa Paula Steinberga a režiséra svědčí o naprostém souznění, Alden maximálně využívá prostor, ve kterém není nic zbytečné. Zvláštní kapitolou jsou kostýmy izraelské výtvarnice Buki Shiff, která vytvořila škálu od 'sexy' kostýmů bavících se snobů přes alegorické kostýmy zejména němých postav hry (kostým pávic doprovázející bohyni Junonu) až k parodickým kostýmům šitým na míru postavám jako například Satyr s ohavným přirozením na chlupatých kalhotách s kšandami či kostým nymfy Linfeje v podobě uniformy alpské 'svazačky' (obr. 3).

Příběh Kallisto je založený na proměně boha Jova do podoby Diany, aby mohl obelstít cudnou Kallisto, Dianinu družku, a vyspat se s ní. Motiv proměny



muže v ženu je u Aldena převedený do polohy současného transvestismu, ten se uplatní i u nymfy Linfey, kterou představuje muž. Transvestismus je ústředním komickým prvkem režie. Vztah mezi Kallisto a Dianou se vykládá jako lesbický, pravá Diana jím však opovrhuje a vyhošťuje Kallisto pro její zvrhlost ze své



5. Inspirační fotografie z programu *La Calisto*, neznámý autor, bez názvu, 1958

družiny. Z komické situace se tak postupně dostáváme k tragédii, v níž se Kallisto svěří Jovově manželce Junoně, která odhalí podvod svého manžela a pomstí se na nevinné Kallisto tím, že ji promění v medvědice. V samotném závěru Junona přináší na scénu medvědí kůži a hlavu v dárkovém balení.

Vztah Junony a Kallisto rozehrává Alden do absurdních scén, například ve třetím jednání rozrušená Junona vyrve Kallistě v porodních bolestech z lůna Jovův plod – zkrvavenou panenku. I Junona má své slabé chvíle a její milostnou obětí se stává Endymion, kterého uspí do věčného spánku, protože jedině tak se s ním jako bohyně může sexuálně sblížit. I zde Alden zachází do intimních poloh, panic Endymion ‘onanuje’ přímo na scéně a Junona mu v tom očividně pomáhá, domnívající se, že je v hlubokém spánku a nevidí ji. Dva smrtelníci jsou zde tedy obětí rozmarů bohů. Celková výpověď inscenace může působit jako skvěle vymyšlená a provedená fantasmagorie, jejímuž vyznění různé rádooby erotické a perverzní scény spíš vadí. Ale těžko posuzovat, protože v hledišti se očividně všichni bavili: měl jsem pocit, že jsem spíše na exkluzivní módní show, kterou diváci živě z hlediště komentují a zjevně si ji užívají.

Dirigent Ivor Bolton vedl orchestr mazlivými gesty, přesto jsem v něm prostrádal výraznější proměny, které by byly bližší velice expresivnímu Aldenovu pojetí. Hvězdou večera byla anglická sopranistka Sally Matthews v roli *Kallisto* (obr. 4) a tenorista Guy de Mey v ženské roli *Linfeý*, který předvedl kvalitní transvestickou show. Umberto Chiummo v roli *Jova* však nepřesvědčil pěvecky, což poznamenalo celkové vyznění koncepčně promyšleného díla. V programu představení nacházíme mnohé inspirační zdroje inscenace, od dobových vyobrazení





6. Paul von Joukowsky, Richard Wagner 12. února 1883, den před smrtí

mytických postav přes fotografie Kathariny Bosse a neznámých autorů. To nás vede k zamyšlení nad problematikou jevištní kompozice, která může být sofistikovanou skladbou mnoha inspiračních zdrojů (obr. 5).

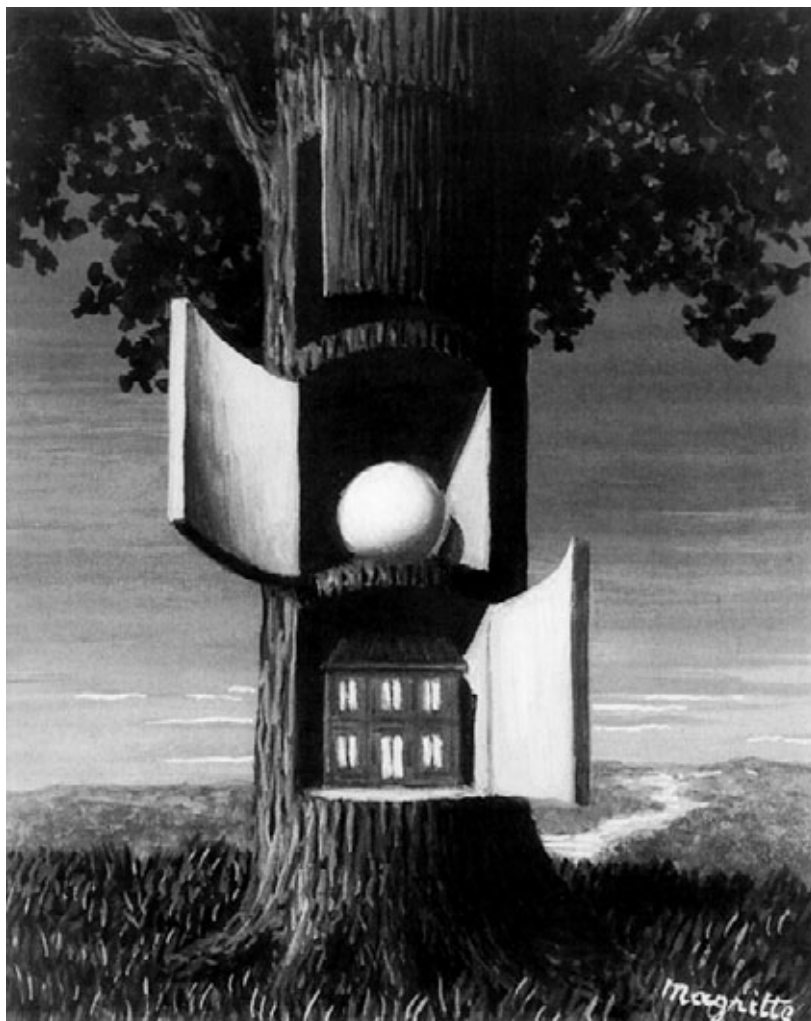
## Parsifal na cestě kinetickým prostorem

Mnichovské provedení Wagnerova *Parsifala*,<sup>2</sup> kterého tu inscenoval kontroverzní německý režisér Peter Konwitschny a hudebně nastudoval Peter Schneider, se úspěšně drží na repertoáru už od roku 1995. Životnost a aktuálnost inscenace zajišťují jisté kvality, které jsou i s dlouhým časovým odstupem stále platné a nutí nás vrátit se tam, kde jsme stále duchem přítomni. Prožitek 'divadelní přítomnosti' vychází z umné konstelace všech zaangażovaných divadelních složek, které danou formou vybízejí diváka k dialogu i společnému rozjímání.

*Parsifal*, „Ein Bühnenweihfestspiel in drei Akten“ (Zásvětní slavnostní hra o třech dějstvích), se v Mnichově odehrává v jakési magrittovské skice, která se divadelní mašinérií proměňuje v působivý hudebně dramatický prostor. Autor scény Johannes Leiacker a režisér Peter Konwitschny jakoby vyšli z Wagnerova portrétu na čtverečkováném papíře, který udělal Paul von Joukowsky den před skladatelovou smrtí 12. února 1883 (obr. 6). V bohatě ilustrované programové brožuře je tento portrét na prvním místě. Čistě bílý, jemně čtverečkový papír byl také zvolen jako hlavní materiál pro scénografii.

„Vykoupení vykupiteli“ můžeme číst ve všech světových jazycích na útržcích papíru, kterými je pokryta železná opona oddělující prostor hlediště a prostor po-

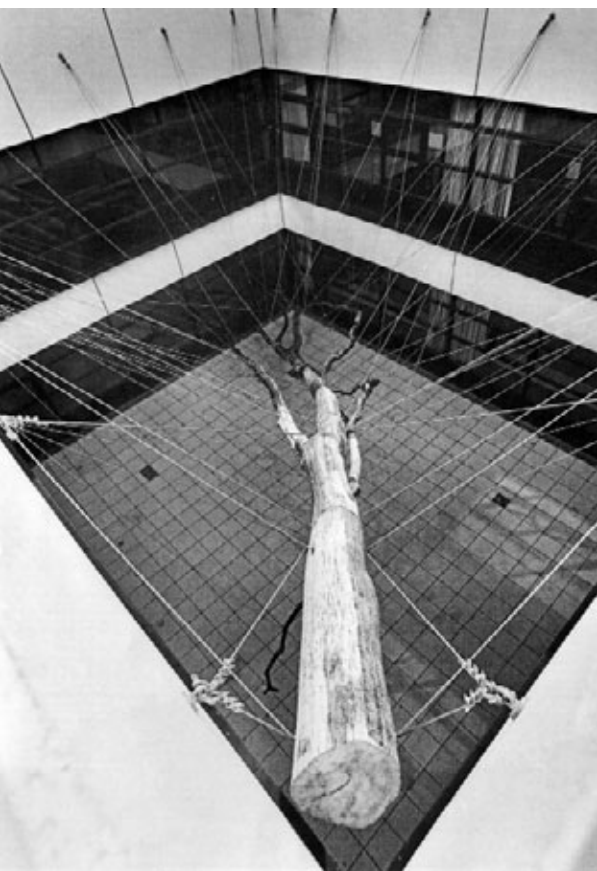
2 Richard Wagner, *Parsifal*, dirigent Adam Fischer, režie Peter Konwitschny, scéna a kostýmy Johannes Leiacker, světla Peter Halbsgut, dramaturgie Werner Hintze, sborníkmistr Andrés Máspero. Premiéra 1. 7. 1995, Bayerische Staatsoper, Mnichov.



svátné hry. Předehra opery zde zaznívá bez scénické akce. To, co divák vnímá, je pouze hudba a již zmíněné nápisy. Měl jsem příležitost slyšet a vidět *Parsifala* už v bayreuthském provedení v roce 2001 pod taktovkou Christiana Thielemanna a musím se přiznat, že od té doby sdílím Wagnerovo přání hrát operu pouze v těchto prostorách, protože prostor byl pro ni stvořený a jeho akustice se nic nevyrovná – zvuk zde přichází jakoby z nekonečna, což v případě *Parsifala* představuje velice silný vstupní moment. Dirigentem představení 13. dubna 2006 v Mnichově byl Adam Fischer, ten jako by zapomněl, že orchestrářiště není částečně zakryté, a orchestr vedl k příliš silnému zvuku, takže jemné hudební kontrasty se někdy vytrácely.

Ale vraťme se zpět ke scénografii, která je hlavní kvalitou mnichovské inscenace a k níž se toto pojednání zejména vztahuje. Scénografie i režie vychází z několika inspiračních zdrojů. Těmi hlavními jsou Magrittovy obrazy s motivem stromu (obr. 7, 8), prostorové instalace padlých a vztyčených kmenů Jana Meyera-Roggeho (obr. 9, 10) a proměny stromů v obrazech Pieta Mondriana (obr. 11–14).

- ◀ 7. René Magritte, *Hlasy krve*, 1948
- ▶ 8. René Magritte, *Almeyerův blud*, 1951
- ▼ 9. Jan Meyer-Rogge, *Porážený kmen*, 1983
- ▶ 10. Jan Meyer-Rogge, *Postavený kmen*, 1978





11. Piet Mondrian, *Strom*, 1907



12. Piet Mondrian, *Modrý strom*, 1908–9



13. Piet Mondrian, *Strom II*, 1912



14. Piet Mondrian, *Strom*, 1913–14

Klíčovým scénickým objektem se pro inscenátory stal padlý strom v prázdném prostoru (obr. 15). Tento prostor formovaly boční stěny a horizont z bílé čtverečkovaného papíru, který evokoval čistý náčrtník, do kterého se jemným a zároveň monumentálním scénickým gestem vnášely významy nalezené v partituře.

Jednota hudebnědramatického díla byla zajištěna jediným scénickým objektem, který sugestivně evokoval skrytá tajemství strhujícího díla. Význam padlého stromu nás uváděl do zmlrajícího kraje svatého grálu, evokovaného bílým sterilním prostorem, v němž krvavá rána Amfortova představuje ústřední motiv. Tu nám tvůrci naturalisticky předvedou v samotném obřadu svatého grálu, kdy král Amfortas, oděný v černém kabátci, odhalí nahé tělo se zkrvavenou a roztrhanou bederní rouškou – věčně krvácející rána lidského utrpení. Životní síla jakoby se vytrácela ze všech členů řádu, než naději a zároveň život vnese do zasmušilého společenství čistý bloud Parsifal. Ten se v mnichovské inscenaci spustí po lanu jako Tarzan, takže přelétne celý prostor: ze zákulisí ho vyvedou strážci svatého grálu a vzápětí za ním přinášejí zkrvavenou labuť.

Konwitschny tak s lehkostí a odstupem řeší mnohdy polopatisticky znázorňované akce. Uvedu zde srovnání s bayreuthským provedením v režii Wolfganga Wagnera z roku 2001: tehdy šlo o případ, kdy se režisér za každou cenu





15. Richard Wagner, *Parsifal*. Bayerische Staatsoper, Mnichov 1995. Scéna Johannes Leiacker, maketa k 1. jednání

drží skladatelových scénických poznámek, takže jsme pak rozpačitými svědky trapných scén, v nichž sledujeme padající vycpanou labuť, evokující spíše postřelenou přejedenou husu, či červený laserový paprsek znázorňující krev v kalichu svatého grálu, který v sobě nenese ani trochu tajemství, o které tu myslím především jde.

Wagnerův *Parsifal* bývá snad ze všech jeho děl nejmarkantnějším příkladem častého rozporu divadelního realismu a zcela nadčasové hudby. Tento problém řešil už švýcarský divadelní reformátor Adolph Appia, konkrétně ve spisu *Inscenování wagnerovského dramatu*. Appiu znepokojuje nejenom dvojrozměrná malovaná kulisa popisně vyjevující konkrétní scenerii (včetně přimalovaných světél), ale především také členění prostoru, v němž se pohybuje trojrozměrný herec: podle něho má být jako herec trojrozměrný i prostor. I když se bayreuthské provedení Wolfganga Wagnera odehrávalo v trojrozměrných kulisách, poloplatistický výklad libreta naprosto setřel veškeré kouzlo hudby: vyvstalo zde opět nejaktuálnější téma operní režie vůbec, a sice „Problematika transmise hudby – hudebnědramatického díla do prostoru“ (věnoval jsem tomuto tématu své pojednání v 15. čísle *Disku*).

Před uvedením Parsifala do prostor svatého grálu prohlašuje Gurnemanz: „Zum Raum wird hier die Zeit“; čas se stává prostorem aneb hudba je zároveň prostorem: dvě entity zcela abstraktního rázu se zde střetávají. Jak najít společnou řeč či rozvinout dialog mezi nimi? Můžeme také říct, že zhmotňujeme hudební drama pomocí dostupné škály divadelních prostředků a složek, které vzájemně



spojujeme do *prostorového obrazu v pohybu*. Zcela zásadní je prolínání jednotlivých složek, kdy jedna druhou doplňuje či se s ní dostává do kontrastu, avšak jedna bez druhé nenabývá v rámci jednoty díla žádoucí smysl.

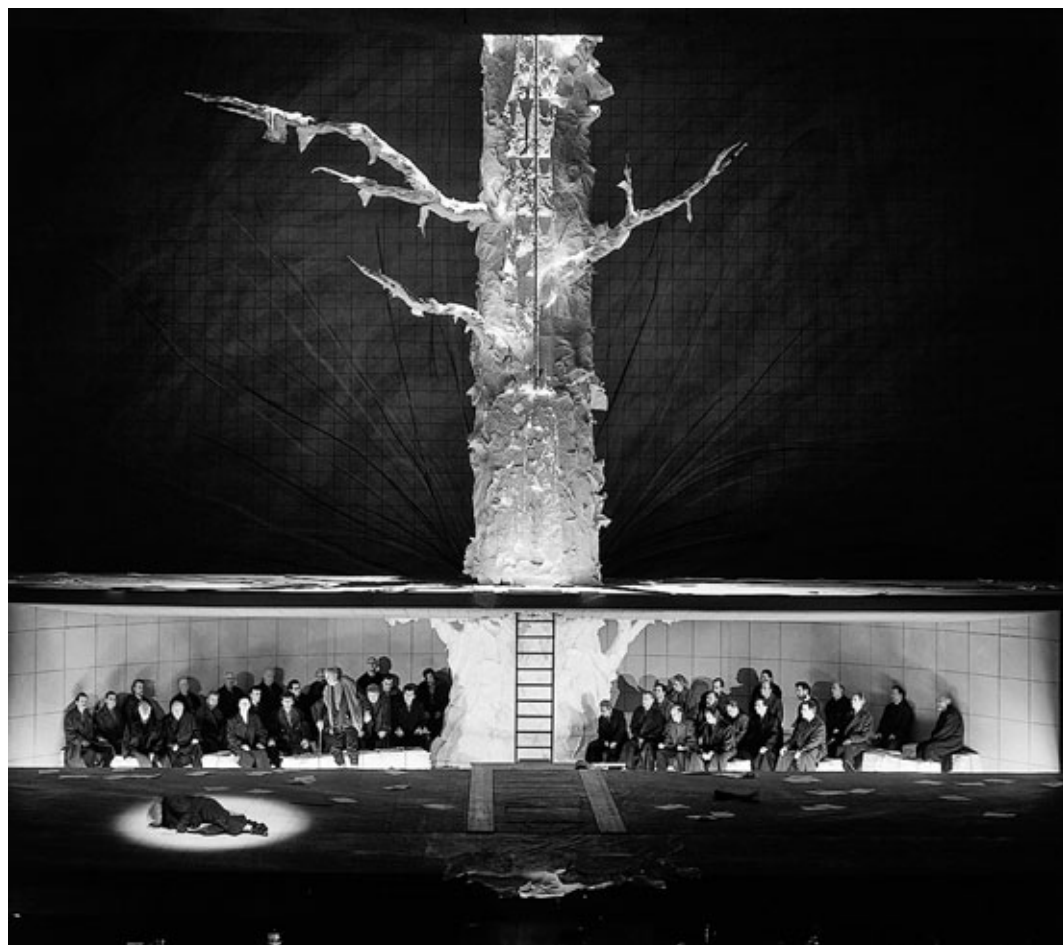
*Parsifal* je rozhodně geniálně vystavěné hudebnědramatické dílo, kde jednota celku je tak průzračná, že přirozeně odmítá jakoukoliv nesourodost či pasivitu zaangažovaných uměleckých složek. Jádrem všeho však není 'gesamtkunstwerk', ale idea tvůrce, z níž se gesamtkunstwerk může teprve zrodit. Převyprávění příběhu Parsifala bez jednotící myšlenky je stejně neplodné jako nezajímavé: to se stalo i v případě Wolfganga Wagnera, který z úcty k nedotknutelnému rodinnému géniu dílo naprosto pohřbil. Právě proto, že prostor neměl žádný vyšší význam, který by hudbu rozváděl do nových dimenzí, hudba zde zůstala pouze hudbou, aniž překročila hranici prostoru, který žil pouze sám pro sebe svou naivitou a prvoplánovostí.

Mnichovská inscenace *Parsifala* je proto ojedinělým příkladem jednoty hudebního dramatu, vycházející z jasné myšlenkové koncepce inscenátorů. Hledání svatého grálu je tu cestou k odhalování tajemství, stejně jako v Magrittových obrazech. Je to očistná cesta pro všechny zúčastněné, kteří se vracejí k čemusi prvopočátečnímu – ke stromu života, jehož míza lidským hříchem postupně vysychá. Proto Konwitschny s Leiackerem umísťují svatý grál do kmene obrovského stromu, který symbolizuje počáteční hřích a zároveň cestu k vysvobození skrze jeho životní mízu – je třeba se k ní ale vrátit ve vsí prostotě a čistotě, a toho je schopný pouze jediný člověk bez předsudků, ale s otevřeným srdcem, vyvolený čistý bloud Parsifal.

Společným jmenovatelem pro všechny složky je zde čas, tedy pohyb – život díla. Vrátime-li se k fotografiím padlých a vzpínajících se kmenů Jana Meyera-Roggeho, vidíme geniální práci umělce s časem a pohybem: kmen stromu zachycený na lanech navozuje neustálý pocit pádu, který se však nikdy doopravdy neuskuteční. Vzepnutý kmen, který je znovu vyzdvižený pomocí napnutých lan, pevně uchycených v zemi, nám navozuje pocit čehosi mrtvého, avšak zároveň nabýváme pocit, že těžký kmen je vyzdvižením vysvobozený ze své tíhy stejně jako člověk ze své 'životní těžkosti'.

Domnívám se, že právě odtud čerpali tvůrci mnichovského *Parsifala* stěžejní myšlenku pohybu scénického objektu – padlého stromu. Vrcholem prvního jednání se tak stává cesta do svatyně grálu, která se uskuteční vyzdvižením obrovského kmene do výše stejně jako je tomu se vzepnutým kmenem na Roggeho fotografii (obr. 16). Hudba se zde stala prostorem, mezihra ke scénické proměně z lesa do svatyně grálu se ve své monumentalitě ještě více stupňovala zvednutím zemské desky, pod kterou spatříme rytíře svatého grálu v modlitbách u kořene stromu – člověk a příroda se zde spojují v jedno, máte touhu se k ní navrátit, neboť odtud jsme vzešli, odtud pramení naše životní síla.

Konwitschny na samém vrcholu scény otevírá ústřední motiv své režijní koncepce, v níž se svatý grál zjevuje otevřením kmene obrovského stromu. Odtud vystupuje žena s malým chlapcem a dívkou, kteří přinášejí chléb a víno modlícím se bratrům. Je na divákovi, aby v průběhu inscenace dospěl k osobnímu poznání, které mu režisér skýtá stejně jako René Magritte ve svých obrazech. Vzhledem k tomu, že onou ženou je očištěná a vysvobozená Kundry, je to jakási předzvěst samotného konce opery, kdy je Kundry ztotožněna s postavou Maří Magdaleny. Režisér eliminuje čas a vychází z mystických transformací Kundry, která se pro-

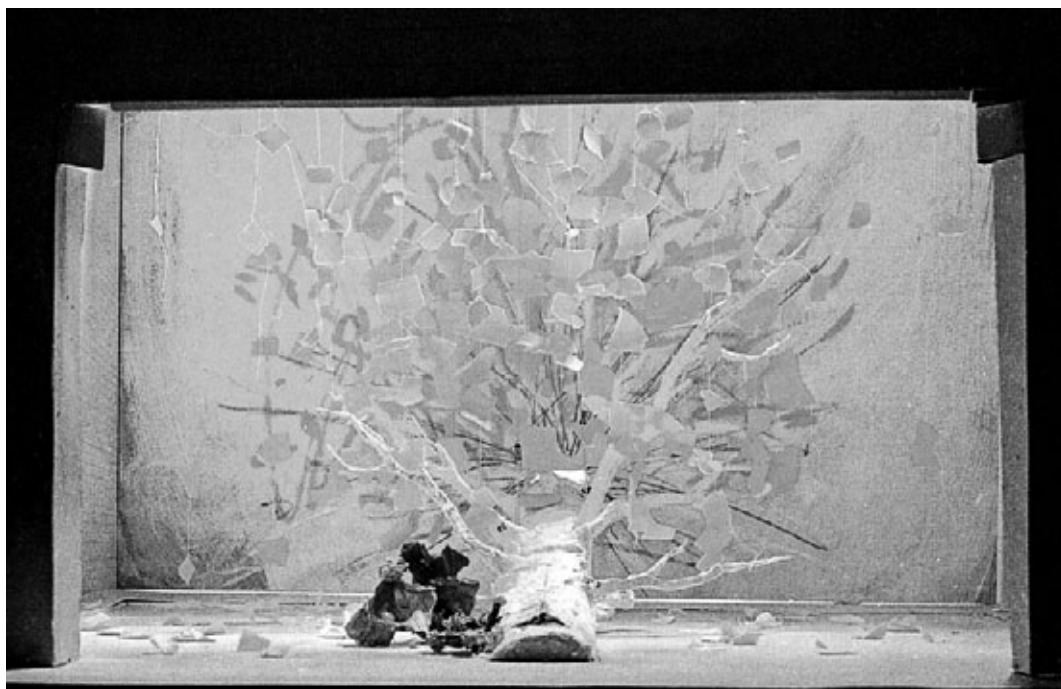


16. Richard Wagner, Parsifal. Bayerische Staatsoper, Mnichov 1995. 1. jednání, 2. obraz

bouzí vždy jakoby v novém životě – prvek reinkarnace a vysvobození zde koresponduje s Wagnerovým zájmem o východní filozofii, která dílo oprošťuje od křesťanských motivů, i když na první pohled jsou tyto motivy zjevné, nikoli však jednoznačné: vše se zde jakoby slučuje a doplňuje, východní a západní duch se spojuje v mystický celek.

Můžeme se domnívat, že hlavní postavou v Konwitschnyho režii je právě Kundry, žena mnoha tváří. Jakoby se režisér zříkal tvrzení, že žena je příčinou hříchu a lidského utrpení pro své smyslné počínání. Skrze prozření, které jí přináší čistý bloud Parsifal, ji společně s ním povznáší k prvotnímu obrazu ráje, v němž Adam a Eva neznají hřích ani strach. V závěru opery to není Parsifal, kdo uzdravuje Amfortasovu ránu, ale očišťená Kundry, která vzápětí umírá a nad její tělo se snáší holubice na svitku papíru.

Režisér skrytě rozehrává vztah Kundry a Parsifala od prvního okamžiku, rozvíjí ho po střípkách do vztahu nadosobní lásky, která je pravou cestou k vysvobození. Nit tohoto vztahu je symbolicky dokreslována srdcem z červeného

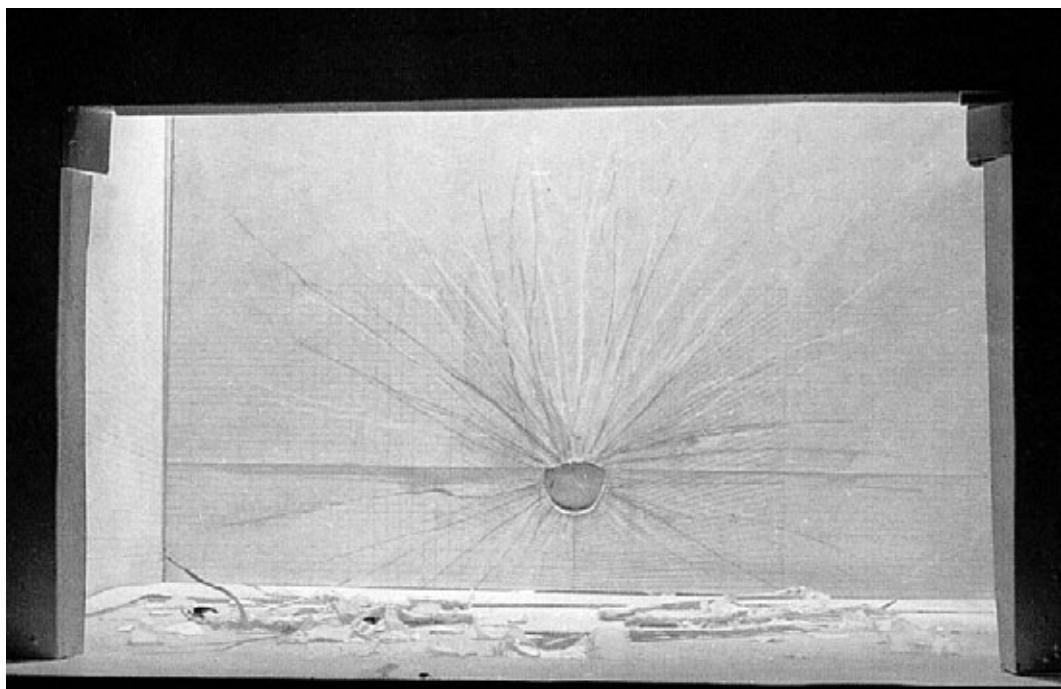


17. Richard Wagner, Parsifal. Bayerische Staatsoper, Mnichov 1995. Scéna Johannes Leiacker, maketa k 2. jednání – Klingsorova čarovná zahrada

svitku papíru, který se do prostoru volně snese v prvním jednání jako metafora kapky krve a kterou si Kundry s Parsifalem předají v první scéně prvního jednání. Takový koncept by mohl dopadnout velmi trapně, pokud by režisér nenašel vhodné interpretace, v jejichž moci by bylo naplnit takové duchovní poselství. Ve zhlédnutém představení jsem měl příležitost zažít operní divu Waltraud Mayer, jejíž Kundry prostupovala celý prostor divadla, byla schopná předat něco, co můžeme vnímat jen na úrovni hlubokého podvědomí, jsme schopni to pouze cítit, nikoli slovy popsat. Zejména ve třetím jednání, kde pronese pouze dvě slova „Dienen... dienen!“ (Sloužit, sloužit) a celý němý výstup graduje k ještě silnější výpovědi, prosté slov i lidského hlasu, proměnila se ticho v hudbu, v níž každý z nás prožíval to své.

Kinetický prostor je pro Konwitschnyho a Leiackera tím nejlepším partnerem hudby, skrze pohyb se hudba a prostor vzájemně prostupují. Ve druhém jednání vidíme opět padlý strom stejně jako na počátku prvního jednání. Ten se Klingsorovým gestem proměňuje v čarovnou zahradu spuštěním barevných svitků papíru do prostoru, takže výsledným efektem je obraz rozkvetlého stromu, zpod kterého vylézají Klingsorovy svůdné dívky (obr. 17). Pád nečisté Klingsorovy říše je načasovaný s převzetím posvátného kopí, kdy svitky papírů volně padají a strom se úplně ze scény ztrácí – větve upadají směrem dolů a kmen stromu jakoby se ztratil v horizontu, kde po sobě zanechá pouze prasklinu (obr. 18).

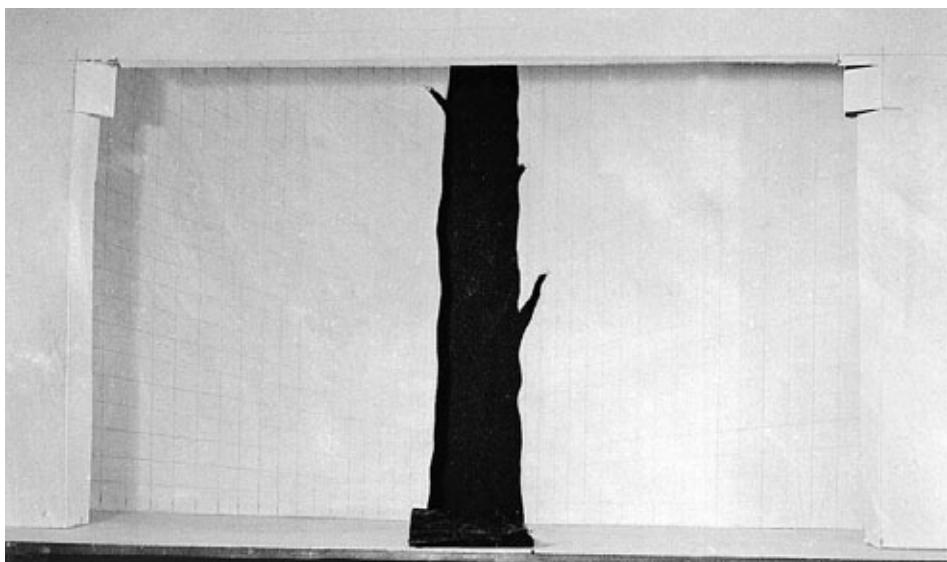
Ve třetím jednání vidíme magrittovskou siluetu kmene stromu, který nám evokuje přítomnost stromu z prvního jednání (obr. 19). Opět se ocitáme před



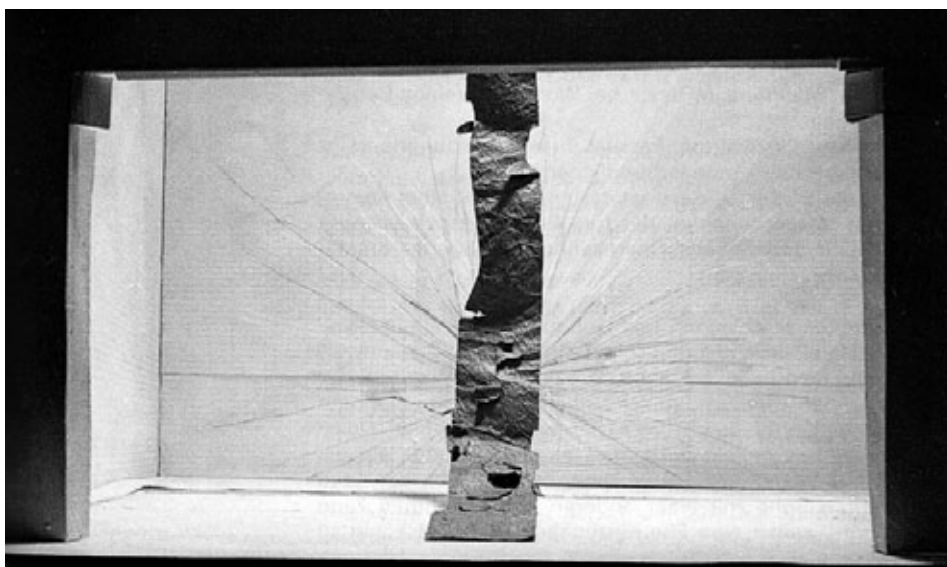
18. Richard Wagner, Parsifal. Bayerische Staatsoper, Mnichov 1995. Scéna Johannes Leiacker, maketa k 2. jednání – pád Klingsorovy říše

neznámem, jakoby černá silueta stromu znamenala zmizení svatého grálu v temnotách. Parsifal společně s Kundry a Gurnemanzem vstupují po obřadné očištění do temné siluety stromu, která se divákovi rozevře jako opona, neboť je konstruována podle velice jednoduchého principu: dvě bílé opony jsou přitaženy k sobě a jejich okraje jsou vytvarované do siluety stromu. Pohyb je zde opět ústřední, vede nás k vyhaslému svatému grálu, který je symbolizovaný černým papírovým pásem ve tvaru kmene, který se po dobu scénické proměny společně s hudbou zvedá ze země do výše, takže vytvoří vzepnutou siluetu spáleného stromu (obr. 20).

Vše nám připomíná popel a naprostou zkázu. Tvůrci jakoby v posledním jednání převrátili obrazy z prvního jednání do černobílého kontrastu, v němž oproti prvnímu jednání není ani známka sebemenší naděje pro život. Je to mrtvá magrittovská krajina, v níž se svatý grál už nezjeví. Režisér vede diváka k hlubokému zamýšlení nad významem svatého grálu, jako by všechny jeho stopy spálil. To nás ještě naléhavěji vyzývá k jeho hledání a poznání. Domnívám se, že Konwitschny přenáší význam svatého grálu do lidské bytosti, na prázdné a vyprahlé scéně stojí shluk společenství, nic víc, skrze hudbu vnímáme jemné vibrace obrazu vykoupení; bez hudby by mohl mít obraz zcela odlišný význam, například naprosté beznaděje, v jejíž perspektivě se vůbec nic nestane. Nejjemnější tečkou uzavírá Konwitschny svůj výjimečný pohled na Wagnerovo dílo oním svitkem s holubicí, který se pomalu snáší nad mrtvé tělo Kundry, jejíž cesta k vykoupení v nás může dlouze rezonovat: je stále přítomná.



▲▲ 19. Richard Wagner, *Parsifal*. Bayerische Staatsoper, Mnichov 1995. Scéna Johannes Leiacker, maketa k 3. jednání, 1. obraz



▲ 20. Richard Wagner, *Parsifal*. Bayerische Staatsoper, Mnichov 1995. Scéna Johannes Leiacker, maketa k 3. jednání, 2. obraz

Vrátím se na začátek tohoto pojednání. Zmínil jsem se, že životnost inscenace se odvíjí od jistých kvalit. Mnichovský *Parsifal* je silnou inscenací díky promyšlené koncepci, kterou inscenátoři umně rozvinuli v souladu s Wagnerovou partiturou. Její zásadní kvalita tkví především ve schopnosti dialogu hudebně-dramatického díla a prostoru: hudba se stává prostorem a prostor hudbou.



# Od svátku Purim k jidiš divadlu

Klára Břeňová

Do doby před 2500 lety, kdy nejposvátnější místo k uctívání Hospodina bylo zničeno a Židé, kteří přežili babylonské zajetí, přešli pod novou, již poněkud benevolentnější perskou velmoc, je situovaný napínavý příběh, který popisuje kniha Ester, pátá z tzv. Pěti svátečních svitků (*megilot*) hebrejského kánonu. Vyprávění, jehož děj se odehrává v sídle perských králů v Šušanu, dalo vzniknout svátku Purim, který dodnes slaví 14., popřípadě 15. adaru (obvykle připadá na březen, měsíc před svátkem Pesach) Židé všech koutů světa. Tématem je tradiční boj dobra se zlem, přežití v situaci, kdy vše se zdá již ztraceno, podivuhodná záchrana božího lidu.

Biblický příběh začíná bohatou oslavou na královském dvoře perského Achašveroše (ztotožňuje se s Xerxem I. či II.). Panovník nechal na hostinu povolát také svou ženu, královnu Vašti, aby se účastníkům pochlubil jejím půvabným zjevem. Královna však odmítla přijít, král ji zapudil a na její místo se po důkladném výběru dostala židovská Ester, neter Mordokaje, přesídleného z Jeruzaléma za pohnutých událostí babylonského exilu. Kniha říká, že král si Ester – o jejímž židovském původu však nevěděl – zamiloval nade všechny ženy. Oba mu dokonce zachránili život, když jistí členové dvora osnovali plán, jak jej zlikvidovat.

Tak jako nescíslněkrát v dějinách, 'bohatých' na nejrůznější pogromy a útoky na židovské komunity, ani zde, v této relativně

klidnější době, kdy se mnozí z Židů asimilovali, někteří zastávali významná místa a účastnili se společenského života, na sebe problémy nedaly dlouho čekat. Jeden z královských rádců, Haman, požadoval, aby před ním všichni královští úředníci klekali a klaněli se mu. Mordokaj tento projev úcty vzhledem ke svému náboženství, v němž je pouze Hospodin hoden takových poct, odmítl a Haman se ze msty rozhodl vyhladit nejen jeho, ale celý židovský lid. K pogromu získal i svolení panovníka, jehož přesvědčil, že jde o nebezpečný národ, který se nehodlá řídit zákony země; svou roli sehrála patrně i částka, kterou Haman slíbil vložit do královské pokladnice. Vhodné datum pro útok určil Haman pomocí vrhání losů, akkadsky *pur*. Odtud pochází i název svátku, spojeného s touto událostí. (Již Babyloňané předpokládali, že některé dny jsou pro jisté činnosti šťastné a jiné nepříznivé.) Datum padlo na 13. adar, což v daném případě znamenalo, že Židé mají ještě skoro celý rok na odvrácení pogromu. Mordokaj, jenž se o plánu dozvěděl, vyzval Ester, aby se za lid u krále přimluvila. Objevit se před panovníkem bez pozvání bylo nebezpečné, z textu vyplývá, že za takovou opovážlivost hrozil i nejvyšší trest. Snad zapůsobilo, že lid držel tři dny přísný půst, snad to byl Esterin věhlasný půvab, Achašveroš k dívce vztáhl své zlaté žezlo a slíbil splnit všechna její přání. Ester nic nežádala, pouze pozvala krále a Hamana na hostinu. Druhý den se konala další hostina, na níž vy-

šel najevo Hamanův plán s nevinnými Židy. Rozhořčený panovník dal rádce pověsit na kůl, který zloduch, mylně se domnívaje, že nadchází jeho velký okamžik, původně určil pro Mordokaje. Mordokaj získal Hamanův dosavadní post 'ministrského předsedy'. Jelikož ale původní výnos o útoku na židovský lid, který král podepsal, již nemohl být zrušen, byl vydán nový edikt, podle něhož se Židé mohli ozbrojit a bránit. To, že svého práva využili, dokládají seznamy pobitých nepřátel. Kniha říká, že třináctý den došlo k protiútoků a čtrnáctý den, kdy nastal klid, se stal dnem radostného hodování, pohody a příležitostí k posílání dárků. Podle samotného spisu královna s Mordokajem ustanovili dva dny Purim jako svátky závazné pro všechny Židy a jejich potomky; památka na tyto významné události nemá být nikdy zapomenuta.

První doklady o oslavě svátku nám dochovala 2. kniha Makabejská (zmiňuje „Den Mordokajův“), což znamená, že se slavil nejspíše od poloviny 2. století př. n. l.

O autentičnosti spisu se vedly dlouho spory: na jednu stranu mnohé zmínky prozrazují znalost perských reálií (např. zaměštnávání sedmi královských poradců), na druhou stranu se v perských záznamech nenašly žádné nářázky na královnu Ester ani žádnou z dalších postav příběhu. Zarážející je naopak podobnost jmen s babylonskými božstvy Mardukem a Ištarou, což vede mnohé badatele k závěru, že původ příběhu je třeba hledat ve starším babylonském svátku či mytologii. Marduka líčí mýtus Enuma Eliš jako vítěze nad silami chaosu a zla, jako stvořitele světa a zachránce bohů. Ištar/Innana vystupuje jako bohyně lásky a plodnosti, ale i vítězná bohyně války. Snad to byly právě tyto možné souvislosti s pohanskou mytologií, snad absence božího jména, nepřítomnost jakékoli zmínky oslav některého z řady běžných židovských svátků, praxe modlitby, oběti či dodržování zákona, že již ve starověku mnozí pochybovali o správnosti zařazení spisu mezi kanonické knihy. To, že boží jméno

není nikde vysloveno (podle jistých indicií však mohlo být v původní verzi), se přičítá i rozpustilému, hýřivému charakteru oslav, při nichž se spis předčítá: jméno Hospodina by mohlo být znesvěceno.

Snad jde o historizující fikci, tak jako na mnoha jiných místech, či o judaizaci staršího, nežidovského svátku, snad autor promíchal jisté historické skutečnosti – nejspíše se vztahující k řeckému období izraelských dějin – s motivy známých mytických modelových příběhů. V každém případě vše náležitě přibarvil a zdramatizoval, takže výsledný efekt záchrany božího lidu mohl sloužit jako podpora v těžkých dobách stovkám následujících židovských generací, žijících jako trpěná menšina uprostřed cizího, nepřátelsky naladěného obyvatelstva. Ukázal, že Hamani vposledku prohrávají, boží spravedlnost 'funguje', jen je zapotřebí trpělivosti a pevné 'mordekajovské' víry. Kniha je svým způsobem alegorií, zobrazující židovský osud, židovský problém, jenž vyzýval k vyřešení ještě v poměrně nedávných dobách. Je stále aktuální, Hamani jí jednoduše nedovolí 'zestárnout'.

Jestliže babylonská mytologie inspirovala pisatele a propůjčila jisté motivy, neudiví ani fakt, že cizí prvky ovlivnily také skutečnou podobu svátku. Mám na mysli zejména karnevalové a maškarní prvky, které mohly být inspirované křesťanskými oslavami nadcházejícího konce zimního období, tedy ve stejnou dobu, na jakou připadal židovský svátek. (Je nicméně možné, že v obou kulturách mají převleky původ ještě daleko starší; víme o tom, že lidé považovali tzv. přechodová období za nebezpečná vzhledem k možnému působení zlých duchů a jedním ze způsobů ochrany byla přestrojení a vytváření hluku.) Výraz *carne vale* odkazuje k praxi ukončení požívání masitých pokrmů před zahájením půstu před Velikonocemi. Tyto dny masopustu byly tedy poslední, kdy si mohli užít dobrého jídla, s čímž spojili i další radostné aktivity. V nejstarších dobách byl vzorem karneval v Římě, kde byl určený i směr dalšího vývoje ve prospěch tance, hudby a diva-

delních představení. V současných bujarých karnevalech v brazilském Rio de Janeiro, New Orleansu či Benátkách bychom však již těžko hledali stopy původního náboženského charakteru.

Vstřebávání prvků z okolního křesťanského prostředí zaznamenáváme i v dalších purimových zvycích: nápadná je podobnost vytváření podobizny Hamana, který je posléze zničen, se 'smrtkou' lidové tradice, vynášené za zpěvu průvodu ze vsi či města a spálené nebo vhozené do řeky. V některých oblastech se v 9.–10. století rozšířil zvyk vhodit figurku ničemy do ohně a pak tančit kolem ohniště či plameny přeskakovat. Tuniské židovské děti vytvořily malé Hamany z papíru, zbytků oděvů a slámy. Židé z města se pak shromáždili okolo školy, zapálila se hranice a děti do ohně figurky naházely. Hořící postavy tloukly tyčemi za křiku „ať žije Mordokaj, ať je proklet Haman, požehnána buď Ester, prokleta Zereš“. V uzbekistánské Bakhaře, kde byl v době svátku ještě sníh, postavili v blízkosti synagogy v podobě Hamana sněhuláka. Po slavnostním jídle se u něj komunita shromáždila a zapálila dříví, papír a zbytky oděvů, které byly navrstveny kolem. Za doprovodu zpěvu pozorovali, jak postupně roztává a mizí. Víme také o jemenském zvyku posadit Hamana, vytvořeného z látek, na osla; děti jej vodily od domu k domu a dostávaly sladkosti.

Z Frankfurtu nad Mohanem se dochoval zvyk vytvořit z vosku přístřešek s figurkami zloducha a jeho popravčího uvnitř, jenž byl umístěn spolu s dalšími voskovými postavami příběhu na vyvýšeném místě – řečništi – uprostřed synagogy. Jakmile začalo v rámci oslavy svátku čtení svitku megily, domeček se všemi obyvateli byl zapálen.

Některé ze zvyklostí neušly pozornosti křesťanských autorit, které je považovaly za provokativní, dokonce zesměšňující jisté křesťanské pilíře víry, např. Kristovu smrt na kříži („Hamanův kříž“).

Z dávných dob se dochoval zvyk výměny dárků mezi přáteli a příbuznými, který se nazývá *mišloach manot* (doslova „posílání

porcí“; v současném Izraeli probíhá nejen na úrovni rodiny či známých, dary se rozesílají vojákům na frontu, do zařízení pečujících o staré lidi, děti si vyměňují dary ve školách apod.). Často je darem zvláštní pečivo, trojhranné šátečky, koláčky nebo koblihy plněné sladkou směsí máku, švestek a datlí nebo marmeládou, tzv. Hamanovy uši (jid. *hamantašen*, hebr. *oznej Haman*). Tradičně se jí také solený hrách a fazole. Děti někdy dostávají peněžní dárky (jid. *purim geld*). Při sváteční hostině se pronáší požehnání (falešný *Kiduš*), složené ze vzájemně nesouvisejících biblických a liturgických veršů, z nichž každý má svou tradiční melodii. 'Falešný' je také rabín, zvolený pro tuto příležitost, jenž ve svém proslvu libovolně skládá texty a co nejdůvtipněji vysvětluje především příkaz talmudu, nabádající k hojnému pití. Svitok knihy Ester, který se uchovává ve stříbrných pouzdech a jako jediný z biblických knih je zdobený ornamenty a figurálními motivy, se předčítá v synagoze v předvečer svátku a při ranní bohoslužbě. Jakmile předčítající zmíní Hamanovo jméno, přítomní jej přehluší hlasitými projevy – dupáním, tleskáním, boucháním do stolu, děti točením klapaček a řehaček (jid. *greger*) – aby tak dali najevo svůj nesouhlas s činem dávného antisemity.

Vraťme se však ještě k maskám. Z díla Judy Minze z Benátek (citovaného jiným židovským učencem jménem Moše ben Isserles) víme, že v židovském prostředí se masky poprvé objevily v Itálii v 15. století. Isserles zaznamenává převleky a pantomimu, zároveň naznačuje možnost spojení s původními křesťanskými karnevaly. Židovská tradice má však své vlastní vysvětlení, proč je třeba v tomto období užít převleku či masky – jde o zatajení totožnosti, neboť i knihu Ester prostupují jistá utajení. Na první pohled není patrné, že za událostmi jedná boží prozřetelnost, také totožnost Ester se dlouho tají (její jméno se obvykle odvozuje z hebr. *seter* – 'skrytost'). Věci prostě nejsou takové, jaké se na první pohled zdají být. Haman si v jednu chvíli představuje Mordokaje houpajícího se na kůlu, jenž pro něj připravil, a sám sebe

na koni v královském oděvu, v další chvíli již na příkaz krále vede Žida na koni městem se všemi poctami.

Díky maskám se purimové oslavy někdy přirovnávají k Halloween; tak jako při Halloween bylo zvykem dětí chodit od domu k domu. Židovské specifikum představovala pak dramatinizace či pantomima biblického Esteřina příběhu, mnohdy podané ve verších či s hudebním doprovodem. Bohaté kostýmy dodnes nasazují aktéři purimových, často dětských inscenací (viz níže). I v publiku je řada dětí, mnohé z nich v masce očekává s napětím soutěž, kdy je nejkrásnější přestrojení vyhodnoceno a vyhrává některou z cen. Některé děti si masku samy připravily na společných setkáních již dlouho před oslavou, společně s řehtačkami užívanými při vyslovení Hamanova jména při četbě svitku knihy. V Izraeli nosí děti kostýmy do školy již několik dní před svátkem. Tradiční dětské masky, představující postavy Esteřina příběhu, dnes doplňují kovbojové, princezny, výjimkou není egyptská Kleopatra, Aladin, Harry Potter, americký prezident. Zhlédnout můžeme i loutková či různě kombinovaná představení. (Při Židovské obci v Praze působí dětský dramatický kroužek pod vedením členky obce a loutkoherečky Vidy Neuwirthové. Děti každoročně nacvičují hry uváděné v rámci oslav židovských svátků včetně Purim.)

Nejde však pouze doslova o masky, představující konkrétní postavy; Purim je jediná příležitost, kdy muži mohou obléknout ženský oděv a naopak (zakázáno v židovské tradici; Dt 22, 5). Zvláště v Izraeli můžeme vidět kuriózní obrázek Žida v ženských šatech či děti oblečené jako dospělí.

Odvahu ke všem těmto různým aktivitám dodává v případě dospělých i alkohol, jímž se o Purimu opravdu nešetří. Je dokonce posvěcený tradicí, v talmudu jasně stojí, že člověk se má opít tak, aby nedokázal od sebe rozeznat „požehnaný buď Mordokaj“ a „ať je prokletý Haman“. Toto doporučení dalo název karnevalu v izraelském Tel Avivu, *Adlojada* („dokud nerozeznáš“), jenž si od

svého prvního konání v roce 1920 získal tisíce obdivovatelů a příznivců. K první maskární purimové přehlídce došlo vlastně ještě dříve, v roce 1912, kdy skupina studentů hebrejské univerzity v Jaffě, oblečených v lidových a biblických kostýmech, procházela s tancem a zpěvem ulicemi města. S atraktivním nápadem přišel ukrajinský umělec Avraham Aldema, který se v Izraeli živil jako učitel kreslení na gymnáziu a zapsal se do historie divadla jako jeden ze zakladatelů *Lovers of the Hebrew Stage Theater*. Tradice se ujala a podobné přehlídky v Tel Avivu pokračovaly až do začátku 1. světové války. Popud k obnovení a uspořádání prvního poválečného izraelského maskárního průvodu dal v r. 1920 Baruch Agadati, baletní tanečník, malíř a režisér ruského původu, jenž do Izraele přišel v rámci třetí přistěhovalecké vlny. (Organizoval i řadu dalších významných společenských událostí a purimových párty. Založil filmové studio, jeho filmy jsou dodnes jedinečnou ukázkou života v raných dobách Tel Avivu.) Podporu získal v osobě samotného starosty města, Meira Dizengoffa, jenž jel v čele přehlídky na bílém koni. Tradice byla znovu oživena r. 1998, při příležitosti 50. výročí založení státu Izrael, kdy průvod obohatily pochodující skupiny muzikantů, tanečnicků samby a zonglérů. Mnozí si při vzpomínce na tuto příležitost vybaví obrovské sochy Theodora Herzla a Davida Ben Guriona v podobě dvou chlapců sestavujících puzzle izraelského státu.

V mnoha židovských komunitách se stala středem purimových oslav purimová hra (komedie), tzv. *purim-špil*. Slovo *špil* pochází z jidiš, znamená hru či parodii. Hry se vyvíjely ve středověké Evropě do 15. až 16. století; tradičně je s jejich vznikem spojeno Německo, podle některých zdrojů i již zmíněná Itálie. Nejstarším dochovaným scénářem je rukopis z r. 1697. V původní podobě *purim-špil* šlo o dramatické ztvárnění událostí, které popisuje kniha Ester. Herci si rozdělili role hlavních aktérů spisu, královny Ester, perského Achašveroše, zloducha Hamana, Vašti apod., a publikum mohlo ocenit jejich talent a pro-

volat slávu kladným hrdinům i vyjádřit své negativní emoce při sledování postavy záporné. Již středověcí studenti *ješiv* (židovských škol vyššího, talmudického vzdělání) však šli dále a v představeních, konaných nejdříve po jednotlivých domech, předváděli v maskách a kostýmech scénky inspirované poznatky, jež při studiu získali: příběh Josefa v egyptském otroctví, zápas Davida s Goliášem, Izákovu obětovaní apod., dokonce parodovali biblické texty užívané v liturgii, talmud a další 'pilíře' židovského života. Studenty židovských *ješiv* doplnili postupně amatérští a profesionální herci, které uváděl, podobně jako při německých křesťanských *Fastnachtspiel*, zvláštní vypravěč (*lojfr*, *šrajbr*). Do prologu bylo zahrnuto blahořečení publiku, stručný přehled obsahu celé inscenace a představení jednotlivých herců; epilogy vyzývaly k příspěvkům (např. „Dnes je tady Purim, zítra nebude, dejte tedy mých pár grošů a ven mě vyhodte“). V humoru herců nechyběly ani narážky s erotickým podtextem, často se hovoří až o obscénnosti. Ve Frankfurtu shledali například příběh Achašverose tak překypující vulgaritou, že se rozhodli jeho písemný scénář spálit. Komunita v Hamburku zakázala r. 1728 uvádět jakékoli purimové hry; porušení se stíhalo pokutami.

Z krátkých, skromných představení uváděných po domech a na nádvořích synagog se časem vyvinula dramata s hudebním doprovodem (*klezmerim*), bohatým obsazením a propracovanou choreografií, konaná za pevnou cenu na veřejných místech. Scénický design i literární styl hledaly inspiraci v současném evropském divadle. Podněty k tématům představoval často současný život a známé humorně laděné historky, což ve východní Evropě přetrvalo v podstatě až do 2. světové války. Mezi kantory synagog se v 17. století stalo zvykem pořádat soutěže; víme o polských, německých a italských *purim-špilech*, jejichž aktéři se v boji s konkurencí snažili podat opravdu co nejlepší výkon.

Ani dnes se *purim-špil* neomezuje na drammatizaci biblického příběhu; ztvárnit satirou

je možné aktuální události či známé, veřejné členy komunity nebo okolního světa včetně politického. Vše je dovoleno, staré řády neplatí; kdo se těší pověsti vážného a solidního občana, snese v tuto dobu zesměšnění své osoby v parodii, nezlobí se ani učitel, jenž se poznává v komediálním ztvárnění svých žáků. Někde zvolili stručné, humorně laděné, rýmované monology, jinde zase do detailů propracované parodie 'broadwayovského' charakteru. Purimové hry zahrnují často i zpěv populárních, známých melodií s nově vytvořenými texty.

Vzhledem k výše uvedenému nepřekvapí, že tato představení souvisí se vznikem jidiš divadla, jež stejně jako *haskala* – židovské osvícenství, vyzývalo Židy hovořící jidiš účastnit se a plně uplatnit v současném moderním světě. Při jeho vzniku sehrál roli patrně i charakter židovské bohoslužby, zahrnující např. zpěv žalmů; nezapomeňme na zpěv a tanec provázející oslavu svátků, svatby či tradice 'dialogu' v židovské poezii. Téměř všichni skladatelé hudby jidiš divadla měli za sebou vyučení v kantorském oboru (kantor – zpěvák židovské obce), někteří sami komponovali liturgickou hudbu.

Na vzniku divadla měl převážný podíl ruský umělec Abraham Goldfaden (1840–1908). Hlavní aktér v purimových představeních opustil rabínská studia a věnoval se tvorbě básní a lyriky; publikoval několik sbírek lidových jidiš písní (mj. je autorem evergreenu *Rozhinkes mit mandlen*). Nejen milovníky lidové písně oslovilo první profesionální jidiš divadelní představení, jehož byl v Rumunsku autorem i režisérem. Své síly spojil s Israelem Gradnerem, který pokračoval v tradici skupiny původem polských umělců, putujících po východní Evropě s komediálně laděnými písněmi a baladami. Novinkou bylo, že doplnil ženské představitelky do ženských rolí, které doposud hráli muži (židovské náboženství nedovolovalo ženám hrát v přítomnosti mužů). Pro svůj ansámbl – v začátcích byli současně na jevišti pouze dva herci, neboť si z finančních důvodů nemohl dovolit angažovat více



lidí – pak vytvořil řadu jedinečných děl různých dramatických žánrů včetně satirických komedií, romantických operet i vážných dramát inspirujících se historickou tematikou. Mezi nejnámějšími jsou operety *Koldunye, or The Witch a The Fanatic, or The Two Kuni-Lemls*, jejíž adaptaci dnes můžeme vidět v telavivském *Yidishspiel Theater* i v několika zfilmovaných verzích. V operetě *Bar Kochba, or The Last Days of Jerusalem* je zvěčněný osud hrdiny protiřímského povstání. Zájem o Goldfadenovo dílo projevil nejen místní diváci; po mnoha turné v Rumunsku a Rusku uplatnili židovští herci, které ruská vláda donutila posléze k emigraci, svůj talent v New Yorku, Paříži a v Londýně, kde roku 1886 vznikl dramatický klub.

Pro tři miliony židovských emigrantů v Americe se jidiš divadlo stalo v 19. a na počátku 20. století významnou a v podstatě jedinou formou zábavy, příležitostí k setkávání s dosavadními i novými přáteli v zemi, kde vše bylo cizí, obživa těžká a člověk narážel na další a další překážky. Umožnilo jim „zůstat v kontaktu se světem, který za sebou nechali“ (Z. Mlotek, ředitel současného jidiš *Folksbiene Theater*). Na druhou stranu, jak se vyjádřil historik a dramatik Israel Berkovici, skrze divadlo „jidiš kultura vstoupila do dialogu s okolním světem.“

Goldfadenovu tvorbu uvedl na newyorská jeviště Boris Thomashefsky, jenž do Ameriky přicestoval z Ukrajiny r. 1881. Ve dvanácti letech se začal zajímat o jidiš písně, které slyšel od svých spolupracovníků v továrně na výrobu cigaret (přivydělával si také zpěvem v synagoze) a o rok později již ukázal svůj talent v inscenaci *Witch*. Pozoruhodným způsobem odstartovala jeho kariéru role, v níž zastoupil mladou herečku, kterou ortodoxní židé podplatili, aby docílili zrušení představení. V ženské roli okouzil o pár let později i svou budoucí ženu Bessie Baumfeld-Kaufman, která po zhlédnutí hry spěchala do zákulisí blíže se seznámit s okouzující blondýnkou. Dívka se přidala k Borisově divadelní společnosti a převzala ženské role; zarážila například v *Salome O. Wildea*. Později zalo-

žila svou vlastní společnost *People's Theater*. Vnuk Thomashefských Tilson Thomas je dnes hudebním ředitelem symfonického orchestru v San Francisku, své prarodiče vidí jako „Elizabeth Taylor a Richarda Burtona jidiš divadla“. Říká, že svou tvorbu zaměřili tak, aby pomohla americkým Židům lépe porozumět a odhadnout výzvy, kterým museli čelit v rámci začleňování do nového života. Hry Bessie na tyto výzvy reagovaly z ženské perspektivy; později na tuto linii navázala například herečka Fanny Brice (později v podání Barbry Streisand jako *Funny Girl*).

New York představoval čerstvé podněty, divadlo zde získalo novou tvář v tvorbě řady dramatiků včetně Jakoba Gordina, který uvedl na jeviště naturalismus. Dosavadní charakter divadla považoval za zvlgarizovaný, hrubý a nepatřičný (vyvstanou nám na mysli opatření, směřující již dříve k zákazu *purim-špil*). Jeho hlavní postavy tak již nebyly karikatury či legrační figury klaunů apod., ale reální imigranti potýkající se s nelehkými problémy svého života v nové zemi. Poprvé se setkáváme také s postavou jidiš 'matky', s níž se v obecnstvu ztotožnila řada žen; generační konflikt byl zosobněný v postavě staré venkovské ženy, která nechápe moderní svět kolem sebe a zejména své děti, hovořící již plyně anglicky, a klade si otázku, kde udělala chybu. Téma k zdramatizování poskytl také konflikt mezi chasidskými a osvícenými Židy. (Tento konflikt se mimochodem dotýkal i otázky samotného jidiš divadla, které se od počátků muselo vypořádat s nevolí ze strany ortodoxních kruhů; ty používaly nejrůznější, často i velice úsměvné metody, aby zabránily představením. Jejich opozice byla logická – dramatičtí viděli jako porušení biblického příkazu proti zpodobování, jasně zněl i zákaz převleku do ženských šatů či zákaz naslouchat veřejně ženskému zpěvu.)

Stejně jako Gordin, také Maurice Schwarz měl jisté výhrady k prvotnímu charakteru divadla, které se u obecnstva spíše snažilo vyloudit slzy či pláč, než že by představovalo skutečný umělecký zážitek. (Tento charakter

jidiš divadla shrnul kouzelným způsobem Moše Leib-Halpern: „Žil byl jeden prostopášník, který chodil do synagogy..., když cítil potřebu plakat, a do nevěstince..., když chtěl být veselý. Jednoho dne se ale stalo, že měl potřebu plakat a být veselý zároveň. A tak vytvořil divadlo..., které mu umožnilo obojí.“)

R. 1911 získal Schwarz v New Yorku angažmá jako herec; své představy však mohl daleko lépe uvést v praxi později, když se mu podařilo získat *Irving Place Theater*. Zde zaměstnával nejlepší z herců jidiš scény (Celia Addler, Anna Appel, Clara Rosenthal, Boris Rosenthal, Max Wilner ad.).

Desítky dalších herců zhmotnily představy židovských režisérů, kteří kromě zachycení řady sociálně kontroverzních témat a problémů života imigrantů našli inspiraci v dílech tak slavných tvůrců, jako byl například Shakespeare (*Král Lear*, adaptace *Hamleta* s názvem *Der Yeshiva Bokher*), Goethe (*Faust*), Čechov a Strindberg; hudba, která inscenace doprovázela, byla svého času (v první polovině 20. století) běžným repertoárem rozhlasových stanic. Tvorba sahala od sentimentálních melodramat až ke kvazi-historickým operetám a o zájmu o ni svědčí i 1,75 milionu vstupenek prodaných v samotném New Yorku, kde vzniklo postupně čtrnáct divadel (každý dospělý hovořící jidiš viděl v průměru tři představení ročně). R. 1927 se pod akronymem *Artef* (*Der Arbeter teater farband*) objevila skupina, která se soustředila na vážné sociální drama. V zemi působily desítky kočujících společností, kabaretů a řada amatérských souborů.

*Irving Place*, později *Yiddish Art Theater*, ale i ostatní americké židovské scény zaznamenaly úbytek zájmu ve válečných letech a hlavně mezi 40. a 50. léty, kdy bylo mnoho her zfilmováno. (Film, díky překladu a titulům, na druhou stranu pomohl k jejich rozšíření i do řad nežidovských diváků.) Přispěly i nové imigrační zákony a nezájem nastupující, asimilující se generace o jidiš kulturu. Zdá se však, že přibližně od 70. let minulého století začíná jidiš divadlo renesancí. Svědčí o tom i zájem o dílo zakladatele včetně každoročního *Avram Goldfaden International Jewish Theater Festival* v rumunském Iasi či fakt, že Goldfadenovy operety se staly součástí repertoáru divadel v Buenos Aires, Montrealu a Melbourne. Divadla v obou posledně jmenovaných městech patří mezi nejznámější světové scény s jidiš repertoárem společně s newyorským *Folksbiene Yiddish Theater*, jenž v roli strážce bohatého židovského kulturního dědictví nese prvenství nejstarší, nepřerušované prezentace tohoto divadla. Adaptaci operety *The Fanatic, or The Two Kuni-Lemls* je možné zhlédnout v telavivském *Yiddishspiel Theater* i v několika filmových verzích. Věhlas získala státní jidiš divadla v Polsku a Rumunsku. Stoupá zájem o hudbu klezmer, svázanou s předemigrační východoevropskou židovskou kulturou, vznikla řada skupin, které vystupují veřejně, jejich nahrávky seženeme i v našich obchodech (na českém území působí například *Ester*, *Mišpacha*, soubor *HaChucpa* a pražská skupina *Klezmerim*).

# Gilbert&Sullivan: Přímí předchůdci muzikálu 20. století

Monika Bártová

**L**ibretista a textař W. S. Gilbert a skladatel Arthur Sullivan, zakladatelé a nejznámější představitelé anglické operety, patří zároveň k nejvýraznějším osobnostem hudebně-zábavného divadla 19. století. Anglická opereta, jejíž jsou neodmyslitelnou součástí, se vyvíjí souběžně s kontinentální operetou evropskou, avšak vykazuje jistá specifika, která ji přibližují mnohem více než k operetnímu žánru, tak jak jej prezentují jejich kolegové v Paříži (J. Offenbach, F. Hervé, Ch. Lecocque ad.) či ve Vídni (J. Strauss ml., F. von Suppé ad.), k pozdějším hudebním komediím a muzikálům, které by se bez jejich vlivu pravděpodobně ubíraly jinou cestou. Na území Velké Británie a Spojených států se totiž jejich působení ukázalo jako zcela zásadní pro vznik nového žánru. Celá řada muzikálových autorů přiznává ovlivnění Gilbertovými vtipnými a inteligentními texty, které nejsou u operety obvyklé, stejně jako v té době ojedinělou integrací libreta, zpěvních textů a hudby, které bylo dosaženo také díky Sullivanovu smyslu pro divadelní situaci. Alan Jay Lerner, libretista *My Fair Lady* (1956), považuje Gilberta za 'Adama moderních textařů', skladatel Stephen Schwartz dokonce soudí, že „Všichni autoři hudebního divadla jsou dědici tradice Gilberta a Sullivana“ (Wren, 2001: 303).

Dvojice Gilbert&Sullivan je v dějinách skutečným fenoménem, což dokazuje i to, že to byli právě oni, kdo hudebnímu světu představil rovnocenné partnerství textaře a skladatele; stali se tak předchůdci moderních autorských dvojic jako Rodgers–Hammerstein, Lerner–Loewe, Rice–Webber, Kunze–Levay ad. Jejich zásluhou se textař začal uvádět vedle skladatele – a poprvé dokonce na prvním místě, čímž se zdůraznila role libreta a zpěvních textů, které se staly ekvivalentem hudební stránky. Právě oni představili světu novou formu hudebně-zábavného divadla, která byla inteligentní, ale ne intelektuální, vtipná a často protknutá satirou na soudobou společnost.

Gilbertův svět, tak jak jej líčí ve svých libretech, si získal označení 'topsy-turvy' (na hlavu postavený či obrácený vzhůru nohama), protože v něm většinou nic není tak, jak by mělo být, a specifický humor, který vynalezl, se potom nazývá 'topsy-turvydom' (tj. páté přes deváté). V řadě ohledů bývá pak Gilbert přirovnáván ke svému mladšímu současníkovi G. B. Shawovi, který sám sebe



W. S. Gilbert a A. Sullivan v dobové karikatuře k operetě *The Mikado*

popsal jako 'nejkomičtějšího extravagantního tvůrce paradoxů v Londýně' (Dark 2005), zatímco Gilberta mnozí pokládali za 'nejhumorističtějšího muže viktoriánské éry' a jeho tvorba by se dala charakterizovat názvem tercetu z operety *The Pirates of Penzance*: „jedinečný paradox“ (Gilbert 1879). Druhým komediografem, s nímž bývá Gilbert srovnáván, je Aristofanes. „Atmosféra Gilberta je atmosférou Aristofana“, uvádí Walter Sichel a soudí, že svět Gilberta a Aristofana není postavený na nonsensu, ale na „smyslu vzhůru nohama“, nejde podle něj o svět nadpozemský, ale o „pomezí mezi nebem a příliš pevnou zemí“ (viz Dark 2005). Stejně tak se Sullivan, favoritní skladatel královny Viktorie, která jej také povýšila do šlechtického stavu, označuje za „nejkomplexnějšího národního skladatele, kterého měla Anglie od dob Purcella“ (Bailey 1966: 65).

Partnerství těchto dvou výjimečných osobností potom vedlo k vytvoření jedinečného fenoménu pod nerozdělitelnou značkou 'Gilbert&Sullivan' a dalo světu několik pozoruhodných děl operetního žánru. Jak poznamenává jeden z autorů jejich biografií – bez nich bychom „nikdy neměli *Šumaře na střeše*, *Kočky* či *Lvího krále*“ (Bradley 2005: 3). I když oba napsali desítky dalších her i řadu operet či oper s jinými autory, jeden bez druhého se nikdy nedočkali výrazného úspěchu. Směr moderního hudebního divadla 20. století předznamenal Gilbert a Sullivan především pokusem o integraci, kterou pak naplno dokončili Rodgers a Hammerstein ml. počínaje *Oklahomou* (1943), která znamenala zlom v dějinách muzikálu. Jejich inovace však spočívala také ve výrazném rozšíření úlohy sboru, v důrazu na scénografii a spektakulárnost, čímž předznamenal pozdější westendové a broadwayské produkce; Gilbert byl nejen vynikajícím libretistou, ale také režisérem – všechna svá díla psal s citem pro jeviště a sám je inscenoval.

V době, kdy Gilbert se Sullivanem začínají psát operety, není v Anglii příliš rozvinuté domácí, původní hudebně-zábavné divadlo – úspěchu se těší burlesky a extravaganzy, music-hallové produkce, hojně se uvádějí operety importované

z kontinentu, a to především adaptace děl Offenbacha, Lecocqua a Audrana, ke kterým Gilbert poznamenal, že byly „*primitivní, neinteligentní a někdy vsutku nepatřičné*“ (Bailey 1966: 128). Od slavné alžbětinské éry (1558–1603), v níž se objevila celá plejáda jak vynikajících dramatiků – vedle W. Shakespeara i Ch. Marlowe či B. Johnson, tak řada kvalitních domácích skladatelů – Thomas Tallis, William Byrd či Orlando Gibbons, měla Anglie na hudebním poli pouze dva velikány, skladatele Henryho Purcella (1659–1695) a G. F. Händela (1685–1759). Pro viktoriánskou Anglii, která byla na evropském kontinentu označována jako „země bez hudby“ (Bailey, 1966:64), byl o to cennější přínos Sullivana. Stejně jako on i Gilbert pozvedl britské drama 60. let z útlumu a stal se „*zprostředkovatelem Změny, nového ducha divadla*“ (Bailey 1966: 104). Jeho inteligentní texty, často zasazené do současnosti a mnohdy ji ostře parodující, tvoří protiklad střeoevropské operety, v jejímž následném vývoji v německy mluvících zemích docházelo k degradaci libret, jež – na rozdíl od hudební stránky – nebyla považována za důležitá.

Londýn viktoriánské éry byl hlavním evropským velkoměstem, centrem bank, světového obchodu a sídlem monarchie. Celé 19. století pak lze označit za období technického pokroku, vědy, páry, elektřiny, ale také společenských změn. Britské impérium se rozpínalo, rozšiřovalo se o další kolonie a královna Viktorie, která vládne přes polovinu 19. století, se stala také indickou císařovnou. V tomto ‘století změn’ tvořili i Gilbert a Sullivan. V průběhu dvaceti pěti let vzájemné spolupráce napsali celkem čtrnáct operet, jejichž kvalita byla odlišná. Tyto dvě osobnosti – pedantský Gilbert a bohémský Sullivan, i když složily několik nejčastěji hraných děl v oblasti hudebně-zábavného divadla – nikdy nespojilo blízké přátelství.

## W. S. Gilbert (1836–1911)

William Schwenck Gilbert se narodil 18. listopadu 1836 v Londýně. Jeho otec William sloužil jako lékař u námořnictva, později se však uplatnil také jako spisovatel a dramatik, a matka byla dcerou lékárníka a pocházela ze Skotska. Když bylo Gilbertovi sedm měsíců, ujala se vlády královna Viktorie; celý život a tvorba W. S. Gilberta proto spadá do viktoriánského období. Dětství prožil William Schwenck, který byl nejstarším ze čtyř dětí a jediným mužským potomkem manželů Gilbertových, s rodiči na cestách po Evropě. Odtud pramení také jeho vynikající znalost francouzštiny, z níž později překládal – své první školní vzdělání totiž získal ve Francii.

Nejvýraznějším zážitkem z raného období, který se později promítl v jeho díle, byl jeho únos v Neapoli. Ve dvou letech byl totiž William i přes dohled své chůvy unesen místními bandity a rodičům vydán zpět až po zaplacení 25 liber výkupného. Do třech svých operet *H. M. S. Pinafore*, *The Pirates of Penzance* a *The Gondoliers* pak inspirován touto událostí začlenil motiv ztráty či záměny dítěte, které – stejně jako on – bylo právě v péči své chůvy.

Od roku 1846, kdy se William s rodiči opět vrací do Anglie, začíná inklinovat k divadlu; překládá z latiny, píše vlastní verše a hry pro své spolužáky, které jako režisér zároveň inscenuje. Protože jej od dětství přitahuje divadlo, v patnácti letech, poté co zhlédne hru *The Corsician Brothers*, dojde k názoru, že





Kresba W. S. Gilberta k operetě  
H. M. S. Pinafore

divadlo je mu přednější než škola, uteče z domova a zamíří za Charlesem Keaneem s přáním stát se hercem. Kean, který ale náhodou zná Gilbertova otce, jej rychle pošle zpátky, a tak chlapci nezbyvá, než zapomenout na hereckou dráhu a pokračovat v psaní her. Ve viktoriánské éře, která bývá někdy označována jako ‘mrtvé období’ pro anglické drama, se nejvíce dařilo právě žánrům lidového, hudebně-zábavného divadla apelujícího na co nejširší vrstvy publika. Burleska, extravaganza a pantomima patřily mezi ty nejpobulárnější, a proto právě jejich produkce ovlivnily i mladého Gilberta, který ve svém prvním tvůrčím období napsal několik her v každém z těchto žánrů. I přes svou inklinaci k divadlu nevažoval Gilbert zpočátku o tom, že by se stal profesionálním dramatikem. Studia přerušil pro svou další vášeň – pro uniformy,<sup>1</sup> kterou později také reflektoval v operetách (např. v postavě Lorda námořnictva, Sira Portera v *H. M. S. Pinafore*, v Generálmajorovi v *The Pirates of Penzance*, či v Poručíkovi v *Patience*) a jež ho vede k tomu, aby se v roce 1854 přihlásil do boje v Krymské válce. Než však stačí složit potřebnou zkoušku, válka skončí, a tak se Gilbert vrací do školy. Zapisuje se ovšem ke studiu práva a v roce 1857 získává bakalářský titul. V následujících čtyřech letech pracuje jako jeden ze třiceti čtyř státních úředníků. O své kariéře později poznamenal: „Byl jsem jednou z nejhorších koupí, jakou kdy vláda udělala“ (James 1989: 7).

Příliš úspěšná nebyla ani jeho následující dráha právního zástupce, které se věnoval po další čtyři roky. Zážitky ze soudní praxe (např. událost, kdy po něm starší dáma, již hájil za kapesní krádeže a kterou místo osvobození odsoudili na 18 měsíců nucených prací, hodila přes soudní síň botu) jej inspirovaly nejen k jednotlivým básním a povídkám, ale do prostředí soudní síně situoval i svou druhou operetu, *Trial by Jury* (Stání před soudem).

Více než svým klientům, jichž bylo průměrně pět za rok, se ale u soudu věnoval další ze svých zálib – kreslení; skeče a náčrty se staly nedílnou součástí tzv. *Bab Ballads*, humorných veršů, které začíná publikovat od roku 1861. *Bab Ballads* jsou satirou i parodií současné společnosti, ale stejně tak jsou plné zá-měrných nonsensů a absurdit, které dosáhnou vrcholu právě v raných libretech Gilbertových operet.

1 V roce 1859 se přihlásil do milice *Fifth West Yorkshire Militia* a 10. března 1859 se z něj stal poručík.

Gilbertovu dramatickou tvorbu lze rozdělit do čtyř období. První (1861–1869), období hledání, je ve znamení *Bab Ballads* a dramatických prvotin – především populárních veršovaných burlesek i pantomim. Ve druhém období ‘vzestupu’ (1869–1874) nachází Gilbert svůj vlastní styl, který dosahuje vrcholu ve třetím, ‘vrcholném’ období (1875–1896), v němž se, počínaje *Trial by Jury*, ve dvojici se Sullivanem proslaví právě jako autor operet. Závěrečné, čtvrté období, ‘doznívání’ (1897–1911), je ve znamení posledních čtyř děl, která napíše po rozchodu se Sullivanem.

Prvního úspěchu v Gilbertově tvorbě se dočkala jeho *Dulcamara! or, The Little Duck and the Great Quack* (Dulcamara, aneb Malé zlatíčko a velký šarlatán; 1866), burleska podle Donizettiho opery *Nápoj lásky*. Zlom v Gilbertově kariéře ale přináší až rok 1869, jímž se počíná jeho druhé tvůrčí období a který přímo souvisí se vznikem *The Gallery of Illustrations* Thomase Reeda, který se pokusil založit divadlo pro všechny vrstvy publika a speciálně pro ty, které od návštěv divadla odradilo jeho ‘špatné jméno’ související s obscenitami v *music-hallech*. Reedovo divadlo mělo být rodinnou zábavou – do něj mohli vzít rodiče své děti, aby viděli ‘illustrations’ (obrázky či aktovky), veselá a nezávadná, většinou rozšafné operety doprovázené na piano či harmonium. Pro *Gallery of Illustrations* napíše Gilbert šest libret a s tímto divadlem je spojeno i první setkání Gilberta a Sullivana. I když jejich díla – Gilbertova ‘musical comedietta’ *No Cards* a Sullivanova úspěšná jednoaktová opera *Cox and Box* – byla uváděna ve stejný večer již 29. března 1869, jejich setkání se pravděpodobně uskutečnilo až později – a to buď na zkoušce Gilbertovy operety *Ages Ago* ještě v roce 1869 (Baily 1966: 98), anebo až 11. července 1870 (James 1989: 40).

## Arthur Sullivan (1842–1900)

Arthur Seymour Sullivan byl o šest let mladší než Gilbert; narodil se 13. května 1842 v jižní části Londýna. Rodina z otcovy strany pocházela z Irska – zatímco dědeček byl profesionální voják, otec Thomas byl povoláním muzikant. Stejně jako on, ani matka, po dědovi Italka, v jejímž rodokmenu se spekulovalo i o židovských předcích, nebyla příliš zámožná, a proto si oba přivydělávali, jak se dalo – otec učil a rozepisoval noty, matka pracovala jako guvernantka. Arthur byl mladší z dvou synů; starší bratr Frederic se později stal významným představitelem ústředních rolí jeho a Gilbertových operet *Thespis* a *Trial by Jury*. Oba bratři byli od dětství vedeni k hudbě, a tak Arthur již v osmi letech ovládá hru nejen na klavír, ale také na řadu dechových nástrojů – klarinet, hornu, kornet, trombon i flétnu. Odchází z domova, začíná navštěvovat internátní školu a delší dobu se domů nevrátí. U mladého Arthura se projevovalo hudební nadání po všech stránkách – jeho výborného hlasu si všimli v prestižním sboru *Chapel Royal*. V roce 1854 se tak stal jeho členem a dostalo se mu uznání i od zástupců šlechtických rodů. Sullivanova talentu si záhy všimne i komise udělující prestižní Mendelssohnovo stipendium; Arthur se stane ve svých čtrnácti letech jejich nejmladším stipendistou a začíná navštěvovat *Královskou akademii hudby* v oboru hra na klavír a harmonie. Pro výjimečný talent je mu stipendium prodlouženo a třetím rokem, v září 1858, je poslán na studium do Lipska, které bylo v té době význam-



Ilustrace W. S. Gilberta k operetě  
*Princess Ida*

ným evropským hudebním centrem a mezi skladateli považováno za 'Mekku'. Zde Sullivan zůstává – za finanční podpory své nepřilíš majetné rodiny – až do jara 1861. Kromě toho, že studuje na konzervatoři, kterou založil Mendelssohn, se zde osobně setkává s Robertem Schumannem, následně s Franzem Lisztem a komponuje hudbu k Shakespearově *Bouři*, která je uvedena v roce 1862 po jeho návratu do Londýna a díky níž se mu dostává prvního velkého uznání.

Stejně jako u Gilberta, i Sullivanovu tvorbu lze rozdělit do několika období. Prvnímu z nich (do roku 1871) dominuje chorální a instrumentální hudba se čtyřmi ojedinělými pokusy v oblasti baletu a opery, druhému (1871–1896) pak práce pro jeviště a kompozice čtrnácti operet ve dvojici s Gilbertem, včetně jednoho pokusu o grand operu (*Ivanhoe*). Třetí, závěrečné období (1896–1900) přináší tři opery a jeden balet, které napsal po rozchodu s Gilbertem. Rané Sullivanovo dílo je ovlivněno Mendelssohmem a tak se zalíbí královně, že jej požádá, aby složil *Te Deum*. První skladby ani několik hodin pedagogické činnosti na *Crystal Palace School of Arts* mu však nedokážou zajistit obživu, a proto se Sullivan stává varhaníkem. Protože sbor v kostele sv. Michala trpěl nedostatkem tenorů a basů, vyřešil jej Sullivan originálním způsobem – angažoval policisty z místní stanice. Veselé zážitky, jak tyto 'odvážné strážníky' bez hudebních znalostí učil, jej později inspirovaly při psaní operety *The Pirates of Penzance*.

I když v raném Sullivanově díle je cítit vliv anglických lidových písní a balad oper, stejně jako hudby Rossiniho, Mozarta a Offenbacha, skladatel je nekopíruje, ale vytváří si vlastní hudební styl, smysl pro rytmus i hudební nadsázku a vtip, který plně koresponduje s Gilbertovými librety. Proto jejich spojení přinese světový úspěch.

## Gilbert&Sullivan

V tvorbě Gilberta a Sullivana můžeme rozlišit dvě hlavní linie – zábavnou, v níž Gilbert prezentuje typický obraz svého 'topsy-turvy' světa, v němž nic není takové, jaké by mělo být, a jehož součástí je pro něj příznačný humor zvaný "Topsy-tur-

vydom'. Podstatu svého záměrně vytvořeného humoru, který uplatňuje již v *Bab ballads*, odkryl v jedné z nich (viz Baily 1966: 57):

*Jedné bezstarostné noci jsem se vzbudil,  
spal jsem – a o čem že jsem to snil?  
Mně zdálo se, že jsem dlel  
ve světě na hlavu postaveném.  
Kde neřest je ctností, ctnost neřestí,  
hezké je ošklivé, ošklivé hezké,  
kde správné je špatné a špatné správné,  
kde bílé je černé a černé je bílé.*

Gilbert vytvořil něco, co Maurice Baring nazval 'cockoo-land' (popletená země), v níž je možné jen to, co se nikdy nestalo (Dark 2005). Gilbertovy texty jsou postaveny na slovním humoru, libreta jsou často vtipnými satirami na soudobou společnost a její nešvary, většina písní je psána pro komický efekt, a to jak v textu, tak v Sullivanově partituře. I když také v tomto proudu se objevují více či méně 'vážnější dotyky', primárně jsou tato díla komediiemi či 'veselými hříčkami' a jejich účel je čistě zábavný. Do této skupiny, která kontinuálně prochází celým obdobím tvorby Gilberta a Sullivana, patří *Thespis*, *Trial by Jury*, *H. M. S. Pinafore*, *The Pirates of Penzance*, *Patience*, *The Mikado* a *The Gondoliers*. Druhá, protikladná linie, kterou můžeme sledovat počínajíc operetou *The Sorcerer*, je vážnější. Gilbert a Sullivan se zde odvracejí od zábavných hříček směrem ke stylu *grand opery*; hudba i texty těchto děl jsou vážnější, slovního humoru je zde méně; komika vychází především z postav a situací, proto se o těchto dílech často mluví jako o 'komediích charakterů'. Díla jsou integrovanější, než je tomu u druhé linie, jejich satirické výpady jsou ostřejší. Do tohoto 'vážného' proudu patří kromě *The Sorcerer* také *Iolanthe*, *Princess Ida* a *Ruddigore* a jeho vrcholem je *The Yeomen of the Guard*.

Z výše naznačeného členění se vymykají dvě operety, které lze zároveň pokládat za epilog již uzavřeného vývoje Gilberta a Sullivana – jedná se o poslední dvě díla, *Utopia Limited* a *The Grand Duke*. V kontextu celé jejich tvorby to vypadá, jako by po renesanci, kterou přinesli anglickému hudebně-zábavnému divadlu, přišel v jejich tvorbě manýrismus, jehož znaky poslední libreta vykazují – jsou výrazně delší a zvláštním způsobem 'pokroucená'; lze přímo říci, že nesou známky úpadku a tvůrčí krize, stejně jako únavy a neschopnosti pokračovat ve spolupráci.

Zatímco počínaje operetou *The Sorcerer* se z Gilberta a Sullivana stávají rovnocenní partneři pracující na principu vzájemné interakce, v posledních dvou dílech, tak jak předznamenali již v operetě *Ruddigore*, na spolupráci rezignovali. Vrátili se tak zpět do 'bodu nula', na počátek k prvním dvěma operetám, na jejichž tvorbě také pracovali odděleně, nikoli na principu kooperace, která začíná až s *The Sorcerer*: právě ta je v mnoha ohledech prototypem pozdějších 'savojských oper'.

## Od Thespise k Velkému vévodovi (1871–1896)

Již v první společné operetě *Thespis* (1871) přináší Gilbert obrázek svého typického 'topsy-turvy' světa, v němž je vše jinak, než by mělo být. Bohové na Olympu,



Záběr z inscenace operety *The Mikado*. Londýn, 1886, režie W. S. Gilbert

kteří jsou staří a senilní, si vymění místa se členy herecké společnosti, která situaci dovede do extrémů. Se stejným modelem pracuje Gilbert také v poslední operetě *The Grand Duke* (1896), v níž se herci chystají svrhnout vévodu a zaujmout pozici na jeho dvoře. Partitura *Thespise* se jako jediná nedochovala, a proto se dnes uvádí v rekonstruovaných verzích, většinou složených z čísel z jiných operet této dvojice.

Všechna díla Gilberta a Sullivana jsou psána ve dvou aktech – až na dvě výjimky. Těmi jsou druhá opereta, aktovka *Trial by Jury* (Stání před soudem, 1875), a pozdější tříaktová *Princess Ida* (1884). *Trial by Jury*, situovaná do soudní síně, ještě není typickou operetou této dvojice – neobsahuje dialogy a stojí tak na hranici mezi operou a operetou. Najdeme tu ale již znaky, které autoři rozvinou dále, např. prvek satiry; v tomto případě je zaměřena na justici, právní systém i senilní soudce. Gilbertovy texty jsou ale ještě jednoduché, stručné a krátké, bez básnických obrazů či metafor. Sullivanova hudba je lehká, místy se v ní paroduje *opera seria* a především Händel.



Prototypem příznačných děl se stává až *The Sorcerer* (Čaroděj, 1877), první dílo, které vzniká ve vzájemné kooperaci obou autorů. Poprvé je také Gilbert píše pro jím vybraný soubor, a proto se v něm utvářejí typy postav psaných pro určité herce, s nimiž pak pracuje dále. Jako nejvýraznější se jeví první a druhý 'starokomik' (baryton nebo basbaryton), 'komická stará' (mezzosoprán či alt) a mladý milovnícký pár (tenor a soprán). *The Sorcerer* zahajuje sérii operet, jejichž hlavním tématem je láska, a poprvé zde také najdeme náznak vážné linie, která vrcholí v *The Yeomen of the Guard*. Příběh je jednoduchý, dal by se shrnout do jedné věty: Alexis, který se zasnubuje, chce, aby všichni sdíleli jeho štěstí, a proto jim do čaje nechá přidat nápoj lásky, aby zjistil, že vše byl omyl, protože nic nedopadlo tak, jak chtěl, a vymohl si zrušení kouzla. Raná díla Gilberta a Sullivana jsou typická velkým množstvím recitativů a minimem dialogů; poměr se obrací až v *Patience*.

Prvním skutečným úspěchem a celosvětovým hitem zároveň se stává následující *H. M. S. Pinafore* (Loď Jejího Veličenstva Pinafore, 1878), situovaný do prostředí mezi námořníky, který patří zároveň k jejich nejhranějším dílům. Právě ten zapříčinil změnu chápání operetního žánru ve Spojených státech, kde se do té doby považoval za zábavu pro skupinu intelektuálů. *Pinafore* zde vyvolal takový ohlas, že díky němu i následujícím anglickým operetám se začíná utvářet domácí tradice a vzniká proud americké operety, jejímiž čelními zástupci jsou např. Victor Herbert či Rudolf Friml. *Pinafore* je zároveň první otevřenou satirou, která se soustředí na britský život a viktoriánskou společnost tak, jak to již Gilbert naznačil v *Trial by Jury*. V tomto případě se jejím terčem stává diference postavení a třídní rozdíly. *Pinafore* je také vyzrálejší než předchozí díla, jeho jazyk je propracovanější a složitější. Poprvé se zde také sbor stává interaktivní složkou.

V následujících *The Pirates of Penzance* (Piráti z Penzance, 1879) je patrný pokus o integraci. Scény jsou kompaktnější, hudební čísla delší a výrazně převažují nad dialogy; hojně je ještě použito recitativů, i když jsou zralejší než v *H. M. S. Pinafore* a často obsahují důležité informace k ději. Postavy v *Pirátech* jsou hodnověrnější a reálné a již také naznačují jejich vývoj. *The Pirates of Penzance* mají blíže k operní formě než předcházející díla; vedle *H. M. S. Pinafore* a pozdějšího *Mikáda* jsou také nejkomičtější - a nejhranější - operetou v celém jejich díle. Gilbert si zde bere na mušku zbohatlíky a poukazuje na absurdnost aristokratických výsad. Jeho opereta je satirou na práci policie i viktoriánský smysl pro povinnost. V jistém smyslu jsou *Piráti* dílem zlomovým - poprvé jsou v nich patrné kontrasty, stejně jako emoce postav, které vedou k vytvoření scén s dramatickým nábojem. Oproti *H. M. S. Pinafore* je ještě zdůrazněna úloha sboru a ten mužský je rozdělený na dvě skupiny, na piráty a policisty, které se ve druhém jednání střetnou. Příběh *Pirátů* je typickým Gilbertovým 'topsy-turvy' světem: Frederik byl dán omylem - vinou chůvina přeslechnutí - do učení k pirátům, kde má zůstat, dokud nedosáhne 21. narozenin. Jakmile se tak stane a on řízený smyslem pro povinnost chce piráty vyhubit, přichází král pirátů a chůva s následující absurditou: narodil se 29. února, tedy na přestupný rok, a tak mu není 21, ale jen pět a čtvrt, musí tedy u pirátů zůstat ještě přes šedesát let... Originální příběh pochopitelně skončí happyendem.

Následující opereta *Patience* (1881) je první ostrou, ryze současnou satirou, stejně jako prvním integrovaným dílem (jak již Gilbert se Sullivanem naznačili v *Pirátech*), které se prokomponovaností blíží pozdnímu *The Yeomen of the Guard*,

Kresba W. S. Gilberta  
k operě *The Gondoliers*



na rozdíl od něj je ale primárně komedií, nikoli vážným dramatem. Terčem Gilbertova výsměchu se stává tehdejší estétské hnutí (a inspirací pro hlavní postavu básníka Bunthorna je mj. Oscar Wilde) a především masové šílenství, které vyvolalo. *Patience* stojí na prahu zralého období, jehož charakteristickým znakem je integrace, stejně jako mistrné střídání komických a vážných poloh. Je také první operetou, v níž Gilbert pomalu ustupuje od slovní komiky a jeho humor začíná vycházet z postav a ze situací; zároveň je pokračováním v sérii operet s hlavním tématem 'láska'. *Patience* však přináší i jiné inovace: obsahuje tzv. falešný happyend, první velký vstup pozdějších 'savojských oper', poprvé přináší aktuální příběh s věrohodnými postavami a tzv. 'multi-character dialog', dialog mezi více než dvěma postavami.

Po premiéře v Opéra Comique byla *Patience* přenesena do nově otevřeného Savoy Theatre, prvního londýnského divadla s elektrickým osvětlením, určeného výhradně pro uvádění děl Gilberta a Sullivana<sup>2</sup>. Speciálně pro tuto scénu ale vzniká až *Iolanthe* (1882), v níž autoři pokračují v politické satíře na soudobou společnost, kterou ještě vyostrují. Gilbert si zde bere na mušku parlament, zákony a Sněmovnu lordů – politickou satiru však mistrně ukrývá za pohádkový námět, mezi víly. V *Iolanthe*, která je po hudební stránce nejněžnější a nejromantičtější operetou, ubývá recitativů, naopak přibývá dialogů a u obou autorů je patrnější zvýšená snaha o integraci. Je pro ni typická dualita; zahajuje sérii operet, v níž 'koexistuje tma se světlem' a výrazněji se v ní střídají vážné a komické polohy.

Spíše než pokračováním ve slibně nastoupené linii integrace se následující *Princess Ida* (Princezna Ida, 1884) jeví jako krok zpět. Je jedinou operetou, jejíž dialogy jsou psány v blankversu; oproti předcházejícím dílům je patrně zváženější libreta i hudby – má proto blíže ke *grand opeře* než díla starší. *Princess Ida* není primárně komedií, ale dramatem s komickými dotyky, stejně jako pozdější *The Yeomen of the Guard*. Gilbert si ke své satíře tentokrát vybírá otázku ženských práv a vzdělání, stejně jako problém feministického hnutí. Zatímco *Princess Ida* ve

<sup>2</sup> Odtud označení pro 'savojské opery': Savoy Theatre bylo postaveno impresáři Richardem D'Oyly Carte na místě starého Savojského paláce, otevřeno bylo 10. října 1881.

své době velkého úspěchu nedosáhla a po konfliktu mezi jejími autory se zdálo, že již žádná další opereta nevznikne, přichází Gilbert s libretem k *The Mikado* (1885), které se paradoxně stane jejich nejúspěšnější operetou. *Mikádo* znamená další zlom v díle dvojice Gilbert&Sullivan. Navazuje na přerušenou zábavnou linii a vrací se zpět ke slovnímu humoru, který je ovšem vyzrálejší a doplňuje jej komika vycházející z postav a situací samotných. Díky kvalitně napsanému libretu si vysloužilo označení 'nejchytřejší operety v angličtině'. *Mikádo* je první operetou, která nevychází z nějaké z Gilbertových starších prací, dokonce ani z 'Bab ballads'. Podobně jako to učinil v *Iolanthe*, kde politickou satiru ukrývá pod pohádkový námět, situuje i zde děj do vzdálené exotiky. Za postavami Japonců se však skrývají ryzí Angličané. *Mikádo* je brilantně napsanou satirou na snobství, pluralismus, přebujelou administrativu a korupci a nejen díky libretu, ale i Sullivanově partituru by se paradoxně dalo označit za 'neangličtější'. Dočkalo se také největšího úspěchu ze všech operet a je jedním z nejuváděnějších děl v oblasti hudebně-zábavného divadla vůbec. Je také jedinou operetou ze všech čtrnácti, která byla dosud na našich jevištích uvedena více než jednou.

Naproti tomu následující *Ruddigore* (1887) je opět krokem zpět, a to jak k vážné linii, tak k nadpřirozenému námětu s nereálnými postavami. Není satirou na současnou společnost, ale terčem Gilbertova výsměchu se stává ve viktoriánské době oblíbené melodrama. *Ruddigore* patří k nejproblematictějším operetám a předznamenává problémy, které se objeví u závěrečných děl. Absence komunikace mezi autory má za následek rozvolněnou dramatickou stavbu a hudbu stylově mnohdy nekorespondující s obsahem textů. U vážné linie zůstává i *The Yeomen of the Guard* (Člen královské stráže, 1888), který je jejím vyvrcholením a logickým vyústěním proudu nastíněného v *Iolanthe*; v průběhu let se, s výjimkou *Mikáda*, operety Gilberta a Sullivana stávají vážnější. V kontextu celého díla má *Yeomen* nejbliže ke grand opeře, a to i v instrumentaci – Sullivan začíná pracovat s větším orchestrem. Struktura díla se nejvíc podobá *Patience*; na rozdíl od ní je *Yeomen* primárně dramatem s komickými doteky, a to v mnohem menší míře než *Princess Ida*. Gilbert se Sullivanem se právě zde pokusili o tragédii. Operetou *The Yeomen of the Guard*, jež se jako jediná ze všech neotvírá tradičním sborem, vážná linie, kterou již není možno dále rozvíjet, končí. Následující opereta, *The Gondoliers* (1889), již začíná epilog díla obou autorů, je opět návratem k zábavné linii. Ze všech operet ale obsahuje nejvíce hudby a vyrovnaností rolí by se dala označit za 'sborovou operetu'. *Gondoliéři* jsou satirou na republikány, snobství a rovnoprávnost. I když Gilbert umísťuje děj do Benátek, jsou postavy opět ryzí Angličany. Do třetice zde také – po *H. M. S. Pinafore* a *The Pirates of Penzance* – využívá svého oblíbeného motivu ztráty či záměny dítěte. Jinak je tomu s hudbou – Sullivan vychází z evropské hudební tradice, používá gavotu, chachuchu, tarantellu ad. Temné podtóny vážných operet mizí, ustupuje i téma lásky a do popředí se dostává konflikt odloučení a smíření, který je reflexí samotného vztahu obou autorů. Do vzdáleného prostředí situuje Gilbert i předposlední operetu, *Utopia Limited* (1893), která vzniká po čtyřleté odmlce a plně se v ní projevují známky tvůrčí krize – neoriginálnost postav i situací (Gilbert hojně těží ze svých předchozích operet), fragmentárnost a z toho vyplývající nefunkčnost a nekompaktnost celku, který je navíc výrazně delší než dříve. Stagnace nastává i u Sullivana – hudební čísla, která se v průběhu let prodlužovala a vyvíjela, jsou nyní kratší, neintegrována, nepřilíš nápaditá. Problém komu-

nikace mezi autory vyvrcholí v poslední operetě, *The Grand Duke* (1896), která nese stejné známky krize a únavy jako *Utopia*. Gilbert se vrací na začátek, vytváří dramatickou situaci identickou k té v první operetě a uzavírá tak pomyslný kruh své a Sullivanovy tvorby.

## Muži, kteří pomohli vytvořit Broadway

Jako 'fenomén Gilbert&Sullivan' můžeme nejméně charakterizovat tvorbu zakladatelů a zároveň hlavních představitelů anglické operety, 'nejangličtějších mužů viktoriánské éry'. Přední dramatik a textař W. S. Gilbert, 'nejkomičtější muž Anglie', se svým typickým 'topsy-turvy' světem plným paradoxů, ve kterém nic není tak, jak se zdá, a brilantní skladatel Sir Arthur Sullivan, dvojice mužů s jedinečným citem pro divadlo, vytvořila unikátní kombinaci, která nemá ve světové operetní historii obdoby. Zároveň stojí na prahu nové éry, dalšího žánru hudebně-zábavného divadla, muzikálu, jehož čelní představitelé se jimi ve velké většině inspirovali; výrokem „Všichni vycházíme z Gilberta“ snad tento fakt ne lépe charakterizoval Johnny Mercer.

Gilbert a Sullivan dali světu řadu vynikajících děl v oblasti hudebně-zábavného divadla, která bývají označována jako 'Savoy operas'. Série jejich operet se stala nehranější v historii. Jejich spolupráce byla ve své době unikátním jevem. Zatímco ve Francii a ve Vídni vznikají hotová libreta sériově, na zakázku, autoři je postupem času píšou podle předem dané šablony a skladatel s textařem dále nepracuje, což se výrazně podepisuje na jejich kvalitě a následně vede k degradaci a ukončení vývoje operetního žánru, každé Gilbertovo libreto je svým způsobem originál – autor v nich vytváří osobitý svět s jemu vlastní atmosférou, s živými postavami 'z lidu' či ze šlechtických sídel. Své operety situuje do odlišných prostředí, než je tomu u středoevropské operety – mezi námořníky, piráty, šlechtice, víly či členy Sněmovny lordů – a přibližuje je tak běžnému divákovi. Jeho díla povětšinou nejsou nic neříkajícími operetami s jednoduchou dějovou linkou, ale téměř každým z nich prosvitne ve větší či menší míře prvek satiry na viktoriánskou společnost, který se mnohdy ukazuje jako funkční a nadčasový i více než sto let po jejich vzniku. Sullivan s Gilbertovými texty pracuje, je 'druhým okem' svého partnera, vznáší své připomínky, které vedou ke zlepšení kvality libret. Zatímco ve středoevropské operetě tvoří libretisté většinou ve dvojicích – jeden je autorem dialogů, druhý zpěvních textů – Gilbert je v té době 'raritou': pracuje sám, vykazuje neobyčejný smysl pro divadelní situaci stejně jako pro verš a rytmus slov a stává se tak předchůdcem pozdějších muzikálových libretistů-textařů v jedné osobě, jako byl Cole Porter, Ira Gershwin, Richard Rodgers, Tim Rice ad.

V předvečer první světové války, kdy Gilbert umírá, došlo k výrazné proměně hudební scény – zatímco v roce jeho narození (1836) píše svou první operu Verdi, dva roky před jeho smrtí, v roce 1909 komponuje Schönberg svou první atonální operu *Erwartung*. Vývoj hudebního divadla se začal ubírat jiným směrem. Zatímco Vídeň žije dál svým 'stříbrným operetním věkem' s díly Lehára a Kalmána, sláva operety v Anglii pomalu, ale jistě doznívá. S Gilbertem a Sullivanem odchází totiž celá generace – Alfred Cellier, Fred Clay či Basil Hood. Operetní

tradicí ještě udržuje skladatel Edward German a jeho mladší následovníci – Ivor Novello, Vivian Ellis a Noël Coward. Dominantní roli však ve Spojených státech i ve Velké Británii pomalu přejímá muzikál.

Tradice Gilbertových a Sullivanových operet se však udržuje dodnes. Největší zásluhu na ní nese *D'Oyly Carte Company*, která až do roku 1961, kdy byla v Británii výhradním držitelem práv, pravidelně uváděla (a dodnes uvádí) tradiční a 'autentické' inscenace. S uvolněním práv se operety Gilberta a Sullivana dočkaly řady pokusů o moderní interpretace. Tradiční i moderní inscenace jsou také součástí dodnes fungujícího *The Gilbert&Sullivan Festival* v Buxtonu, kde se každý srpen odehrají nejrůznější verze z celého světa.

Historik Lytton Strachey označil operety dvojice Gilbert&Sullivan za 'nejtrvalejší úspěch viktoriánského věku'. Domnívá se, že s nimi v trvalém odkazu mohou soupeřit jen díla Charlese Dickense, a proto první polovinu vlády královny Viktorie označuje za 'věk Dickense' a tu druhou za 'věk Gilberta a Sullivana'. Toto tvrzení není přehnané – Gilbert a Sullivan dali hudebně-zábavnému divadlu řadu děl trvalé hodnoty, z nichž pak vyšli jejich nástupci: rovnocenné partnerství textaře a skladatele, inteligentně napsaná libreta, velká a výpravná představení. Rozšířili úlohu sboru a pokusili se o integraci. Není proto náhodou, že je američtí historikové označují za předchůdce muzikálu, za „zakládající otce hudebního divadla, kteří pomohli vytvořit něco, co se nazývá Broadway“ či za „přímé předky muzikálu 20. století“ (Bradley 2005: 4). V každém případě stojí na vrcholu pomyslného piedestalu operetního nebe a jsou důkazem toho, že i v tomto 'zatracovaném' žánru mohla vzniknout kvalitní, inteligentní a nadčasová díla, která obstojí i v konkurenci muzikálů 21. století.

### **Literatura:**

- AINGER, M. *Gilbert and Sullivan. A Dual Biography*, Oxford: Oxford University Press 2002
- BAILY, L. *The Gilbert & Sullivan Book*, London: Spring Books 1966
- BRADLEY, I. *The Complete Annotated Gilbert&Sullivan*, New York: Oxford University Press 2001
- BRADLEY, I. *Oh joy! Oh Rapture! The enduring phenomenon of Gilbert and Sullivan*, New York: Oxford University Press 2005
- DAWE, H. A. *The Sexuality of the Opera of Gilbert and Sullivan*, [online] The Gilbert and Sullivan Archive, c1993 [citováno dne 5. 3. 2006] <<http://math.boisestate.edu/GaS/pinafore>>
- GILBERT, W. S. „The Story of A Stage Play“, *The New York Daily Tribune* 9. 8. 1885
- KENRICK, J. *The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film*, [online] c1996 <<http://www.musicals101.com>>
- KISLAN, R. *The Musical. A Look at the American Musical Theater*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. 1980
- TILLET, S. / SPENCER, R. *Forty Years of Thespis Scholarship*, [online] c2002 [citováno dne 11. 1. 2006] <[www.chinesemusicaltheatre.co.uk](http://www.chinesemusicaltheatre.co.uk)>
- TRAUBNER, R. *Operetta: A Theatrical History*, New York: Routledge 2003
- TRUSSLER, S. *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*, Cambridge 1994
- WALBROOK, H. M. *Gilbert & Sullivan Opera. A History and a Comment*, [online] London: F. V. White & Co. Ltd. 1922 <<http://math.boisestate.edu/GaS/books/walbrook/index.html>>
- WREN, G. *A most ingenious paradox. The Art of Gilbert & Sullivan*, New York: Oxford University Press 2001



## Pařížské ansámblové divadlo

Comédie-Française se pyšní tím, že je jediným divadlem ve Francii, které hraje „en alternance“, tedy střídá v týdenním programu čtyři *inscenace* – měsíčně jich bývá i pět.<sup>1</sup> Systém repertoárového divadla praktikuje v historickém sále Richelieu (862 míst), zatímco v Théâtre Vieux Colombier, který je její druhou (se svými třemi sty místy ‘komorní’) scénou, hraje v seriálu – stejně je tomu ve Studiu se 136 sedadly.

Repertoár Comédie-Française, pohlížíme-li na něj z celoročního hlediska, je samozřejmě bohatší: každou sezonu je uvedeno jen na jevišti Richelieu pět nových inscenací (stejný počet nových titulů přibývá ve Vieux Colombier a ve Studiu, ve kterém ovšem jsou některé premiéry zároveň derniérami). K nim musíme – řeč je stále o hlavní scéně Richelieu – připočítat další dva tři nejúspěšnější tituly z předešlých sezon. V rámci tří-čtyřměsíčních cyklů nasadí se na repertoár vždy ke dvěma či třem novým inscenacím další dvě osvědčené a ostatní se schovají, aby se po čtvrtroce repertoár obměnil o novou premiéru, která mezitím přibude, a o další jeden dva tituly z minulá, které mezitím pár týdnů (anebo třeba také rok) odpočívaly.

<sup>1</sup> V 19. čísle časopisu *Journal de trois théâtres*, který Comédie-Française vydává, z března letošního roku se v několika člancích z různých hledisek probírá problematika ‘l’alternance’ v instituci, která je repertoárovým divadlem se stálým souborem více než tři století. (Už v roce 1682 se herci *Société des Comédiens-français* každé dva týdny scházeli, aby se domluvili, co budou hrát: např. 28. září toho roku si určili, že během příštích čtrnácti dnů uvedou alespoň jedenáct různých programů. Pravidlo z roku 1719 stanoví „hrát střídavě jednu hru vážnou a jednu komedii“.)

Tak se mohou repertoárové novinky reprízovat v průměru patnáctkrát měsíčně a starší tituly podle potřeby udržovat třeba jen ve dvou, ale taky v deseti reprízách. Například letos v červnu se *Cyrano z Bergeraku* (měl premiéru 27. května) hrál před vyprodaným hledištěm dvacetkrát, zatímco dva roky stará, ale přeúspěšná inscenace *Molière/Lully* jedenáctkrát, *Lhář* (rovněž z roku 2004) třikrát, ale předtím v květnu desetkrát. *Cid* premiérováný na podzim 2005 se hrál třikrát – měsíc předtím osmkrát a na podzim ho čeká dalších deset, respektive dvanáct repríz měsíčně. Skvělá příležitost pro herce zažít novou inscenaci, ovládnout do nejmenších podrobností její strukturu, kontinuálně pracovat na roli, namísto nervózního vzpomínání na text a aranžmá a znovunavazování souhry s partnery v případě, že novou roli hraje herec po premiéře třikrát čtyřikrát do měsíce – tak jako ve většině případů u nás.

Alternace se ovšem netýkají jen střídání titulů v repertoáru. V ansámblu Comédie-Française se systematicky uplatňuje alternování hlavních i vedlejších *rolí*. Taková praxe násobí příležitosti pro herce. Kromě provozních výhod to s sebou přináší i možnost s novým obsazením dál pracovat na inscenaci (a to nikoli pouze na ‘záskokovkách’ či ‘oprašovačkách’, ale na regulérních několika hodinových odpoledních zkouškách, neboť dopoledne běží zkoušky nové inscenace). Tuto příležitost většina tvůrců vítá, i když režisérova koncepce je konfrontována s novými silami a musí často

odolávat tlaku nových podnětů, které do inscenace vnášejí alternanti. S novými herci sem ale proniká čerstvý vzduch, obnovuje se vzájemné naslouchání partnerů, které dynamizuje hru.

Jak taková 'regenerace' zaběhaného představení vypadá v praxi? Loni v lednu byla na repertoáru půvabná inscenace Corneillova *Lháře* – režisér Jean-Louis Benoit<sup>2</sup> po úspěchu s Gogolovým *Revizorem*, kde v roli Chlestakova exceloval Denis Podalydès, rozhodl se s tímto hercem vědomě pokračovat v rozvíjení komediálního typu chlubitivého mluvky. Lži v podání Podalydèsova Doranta měly v sobě hodně z chlestakovského přepínání, ve kterém se mísila odzbrojující touha okouzlovat a budit zdání, že jsem někým jiným, s věčnou úzkostí a obavami, kdy to všechno praskne a co přijde potom...

Po půldruhém roce bylo možné vidět stejnou inscenaci s novým Dorantem (vystřídali se i představitelé Géronta a Lukrécie): o generaci mladší Loïc Corbery v Comédii-Française vlastně teprve začíná, je tu necelé dvě sezony, většinu došavadiho repertoáru převzal po starších a zkušenějších – tak jako titulní roli ve *Lháři*. Jeho první 'vlastní' rolí byl nešťastník Sancho, odmítnutý nápadník Chimeny, v Corneillově *Cidovi*. Už v této inscenaci absolvent pařížské Konzervatoře z ročníku vedeného Jacquesem Lassallem zaujal výtečnou mluvní a veršovou technikou (tak nějak samozřejmou u všech mladých herců, které je tu možné vidět). V případě *Lháře* má pak příležitost v mnohonásobně větší míře rozvinout to, co už na malé ploše několika výstupů dokázal předvést v *Cidovi*: že totiž umí na jevišti především *být, existovat*. Zaplní energii, která z něho zcela samozřejmě vyzařuje, celý prostor divadla. V té energii je radost z bytí na divadelních prknech,

které nemá nic společného se sebeředváděním, i když cítíme velice intenzivně chuť, s níž se vrhá do hry, aby nám předvedl osud své postavy, ale taky všechno to, co už umí. Je to zkrátka *komediant* – tak jako jeho starší a zkušenější kolegové z ansámblu, u nichž se brilantní herecká technika snoubí s nezaměnitelným osobním půvabem.

V roli Doranta prokazuje Loïc Corbery především *mimický* talent: vše u něho začíná pohybem, hnutím, impulsy, které cítíme v chodidlech, která se ještě neodlepila od země, ještě se vtočenými špičkami bezmocně přešlapují, a už se těšíme, kam vystřelí... Celý ten dychtivý, klukovsky ztřeštěný let hrou, ve kterém překvapuje sám sebe, jak dokáže nejdřív zajíkávě, ale čím dál bleskurychleji vršit jednu lež na druhou, aby opakovaně vyklouzával z toho, co sám způsobil, se rodí nečekaně a bezprostředně z přetlaku energie, kterou v sobě herec má. A přece je pečlivě a jemně, nenápadně vypracován, až budí dojem taneční choreografie – tím půvabnější, že vlastně (aspoň na počátku) bezděčné.<sup>3</sup>

V případě již zmiňovaného *Cida*, kterého inscenovala v Comédii-Française Brigitte Jaques-Wajemanová,<sup>4</sup> jsem se před plánovaným opakovaným zhlédnutím, přiznám se, těšila především na

3 Klaunsky rozpoutané herectví dokázal stejně dobře uplatnit vedle zasloužilých hvězd v komediantských scénách opilých námořníků (kteří se ovšem včas dokážou seřadit do neodolatelné tanečnického a zpívacího sboru) v Molièrově aktovce *Láska malířem*, když si předtím udělal legraci z vlastního milovnického zjevu – podtrhnutím především elegantní unylosti tohoto typu – v *Lásce lékařem* (obě komedie-balety tvoří zmiňovanou inscenaci *Molière/Lully*). Mimochodem, k charakteru 'komedie', kterou toto divadlo stále zůstává přes veškerou péči o mluvené slovo ('deklamaci'), přispívá i to, že at' je scénografické 'pojednání' jeviště při jednotlivých inscenacích vzhledem k jejich záměru jakékoli, vždycky zůstává z jistého hlediska komediantským pódiem (a příslušné mizanscény slouží na předním místě i tomu, aby byla situace viditelná z kteréhokoli místa v hledišti).

4 Daniela Jobertová se zabývala prací této režisérky ve 4. a 6. čísle *SAD* 1997, v *Disku* 3 (březen 2003) a v *Disku* 7 (březen 2004).

2 V Praze hostovala Comédie-Française v roce 1999 s jeho výtečnou inscenací Molièrových *Skapinových šibalství*.

Chimenu Audrey Bonnetové:<sup>5</sup> Bělostný ovál obličej je lemovaný dlouhými tmavými vlasy, s planoucíma očima pod vysokým čelem, útlá postava protáhla sevřením dlouhých priléhavých šatů – když se herečka poprvé objeví, připomíná portréty středověkých šlechticů z gobelínů v Musée Cluny. Kontrast křehkého dívčího zjevu a železného odhodlání, s nímž se vrhá proti nejvyšším autoritám, byl na loňské silvestrovské repríze strhující. Subtilní osůbku spaloval vnitřní žár, tím silnější, čím slabší a zranitelnější se v průběhu hry zdála. Přímo před našima očima se měnila v Erinyji, fanaticky posedlou vykonáním spravedlnosti za otcovu smrt, štvoucí ovšem nejvíc ze všech protivníků sama sebe... Pravá dcera svého otce, dovádějící ješitnou neústupnost do apokalyptických konců. Neuvěřitelné osobní nasazení herečky, její odevzdání osudu postavy způsobovaly, že jsme příběh o donu Rodrigovi vnímali skrze palčivé drama individua zmítaného nikoli mezi povinnostmi a citem, ale mezi dvěma krajními vášněmi. Taková Chimena byla mohutným stimulem pro chlapeckého Rodriga Alexandra Pavloffa, který pod tlakem událostí, které se mu dějí, a situací, do nichž se někdy dostává, ani neví jak, teprve dozrává v muže. Na jeho tváři však pořád jakoby ležel melancholický stín a smutný údiv nad tím, jaké politické hře ho otec zneužívá. Jen pomalu se odhodlával přijmout na sebe úděl zachránce vlasti, aby se pak, když pocítil chuť vítězství, radoval o to intenzivněji z hrdinských ostruh, které si v bitvě s Maury vydobyl.<sup>6</sup>

5 Audrey Bonnetová absolvovala podobně jako Loïc Corbery v roce 2000 pařížskou konzervatoř v ročníku J. Lassalla – ostatně právě na konzervatoři ji spolužák Corbery režíroval v *Petru Panovi*. Do Comédie-Française vstoupila v roce 2003 jako Viola ve *Večeru tříkrálovém*.

6 Je třeba dodat, že premiérová kritika v listopadu 2005 vůbec nebyla inscenací a interpretací mladého páru nadšena: vytýká režisérce romantické pojetí hrdinů-dětí, v jednom případě se bouřících proti světu dospělých autorit, ve druhém neurastenicky a pasivně ho reflektujících: Corneille zkrátka

Při další návštěvě o několik měsíců později jsem měla možnost vidět představení, ve kterém Chimenu hrála jiná herečka: Léonie Simagová, původně obsazená do role Infantky, proměnila osud hrdinky v příběh obyčejného děvčete, které nejprve z upřímné bolesti, pak už jen ze setrvačnosti, protože se nesluší nepomstít otcovu smrt, vzdoruje královu rozhodnutí, aby nakonec pod tlakem okolí i přemožena vlastním citem k Rodrigovi s úlevou přiznala to, co všichni kolem dávno vědí. Tatam byla ovšem hrozivě napjatá atmosféra, vybuchující v soubojích Chimeny Audrey Bonettové a krále J. B. Malartra, ve kterých všichni muži na scéně vyděšeně zírali, aby nakonec s nechápavým údivem a obavami ustupovali před ženským běsem vnášejícím do neměnného řádu u dvora chaos a nebezpečí destrukce... I Pavloffův Rodrigo se vedle nové Chimeny zdál ještě umenšenější, ještě víc odevzdaný osudu a ještě víc se propadal do duševněpytných nálad. Pozornost strhávala tentokrát Elsa Lepoivrová na příběh infantky Uraccy, při vši vznosné kráse a majestátné důstojnosti tak bezprostřední v projevech osamělé a marné touhy i velkorysého přátelství k sokyni v lásce...

*Simul et singulis*, toto heslo symbolizuje zdejší ansámbl od roku 1682. Jak připomíná Joël Huthwohl ve zmiňovaném březnovém čísle časopisu *Journal de trois théâtres*, ze kterého čerpám informace, pospolitost a jedinečnost v rámci celku vyjadřuje totožnost Molièrova domu, který usiluje o to, být ve svém programu jednotný, ale nikoli jednotvárný, svými inscenacemi vzdát poctu klasikům a objevovat

prý není Hugo! (Režisérka tohoto *Cida* předtím putavým způsobem inscenovala v Comédie-Française právě Hugova *Ruy Blase*: viz zmíněnou stať D. Jobertové v *Disku 7*.) Rozdílnost dojmů z viděného, především v případě přestavitelky Chimeny, zřejmě způsobuje to, že mladí herci dostali šanci, aby jejich výkony v průběhu dvouměsíčního intenzivního reprizování dozrály, takže režisérčina koncepce, která jako by introspektivně zkoumala následky roztržky dvou světů, světa dospělých a světa dětí, do jejichž osudů rodiče zasahují tak krutě, jak to ve své hře líčí Corneille, došla skrze herectví adekvátního ztvárnění a naplnění.

moderní autory, ztělesňovat tradici a být současný. Na třech scénách najdeme vedle sebe tragédii a komedii, frašku a poetickou hru, vedle velkých her aktovky, monology i texty na pomezí divadla a literatury. Střídání širokého repertoárového spektra stejně jako herecké alternace<sup>7</sup> uchovává podle Joëla Huthwohla Comédii-Française stabilitu a současně vnáší do staleté instituce patřičný pohyb a neklid.

Proč takové zdůrazňování jednoty společného a jedinečného? „Divadlo jako svou podstatou umění kolektivní je dnes dokonale neaktuální, v plném smyslu slova ‘nemístné’, ‘nevhodné pro tuto dobu’. Jak pomýšlet na práci v ansámblu, kde se vždy musí individuality do jisté míry podřídit celku, v době vypjatého individualismu?“ ptá se dramaturg Bruno Tackels, když probírá současnou situaci francouzského divadla a konstatuje, že až na vzácné výjimky, mezi něž

7 Stejně jako spolupráce s různými režiséry, zahrnující v současné nebo nedávné době spektrum od vyhraněných režisérských osobností proslavených po Evropě, včetně Roberta Wilsona (který dokázal v inscenaci *Fables de La Fontaine* zůstat věrný svému stylu výtvarně a choreograficky výrazně stylizovaného divadla, a přitom se v tom nejlepším slova smyslu podřídit hereckému umění zdejšího ansámblu), přes režirující dramatiky až k režisérům-hercům (mezi něž vlastně patří i Brigitte Jaques-Wajemanová, původně herečka): To je další z udržovaných tradic Comédie-Française, která nemá kmenového režiséra, ale vždy tu režírovali (než se v divadle osamostatnila funkce režiséra, ‘dohlíželi’ na vznik a chod inscenace) *sociétaires* – členové hereckého souboru náležejícího *Société des Comédiens-Français*. (Z celkového počtu 59 herců má v dnešním souboru tento titul, na který se od minulosti vázala zvláštní práva i závazky, 37 herců. Ti mezi sebou volí 7 zástupců do *comité d'administration* – výboru předseda *administrateur général*, umělecký ředitel divadla jmenovaný ministrem kultury, a jeho členové dohlížejí na rozpočet a provoz, ale zejména určují umělecký program a dramaturgii.) Nedávnou inscenaci *Tartuffa* režíroval dlouholetý ‘společník’ a současný umělecký ředitel Comédie-Française Marcel Bozonnet. Vedle Denise Podalydès, který uvedl na hlavní scéně *Cyrana z Bergeraku*, režírují, většinou ve Studiu, ale i na jevišti Richelieu a ve ‘Starém holubníku’, další herci (a už to ani dnes nemusí být *sociétaires*, ale třeba i *pensionnaires*, řádní členové souboru, kteří na přijetí do Společnosti teprve čekají): jen v příští sezoně se na to chystají čtyři. Mezi nimi i výše zmínovaná Léonie Simagová: absolventka politologie ukončila loni pařížskou konzervatoř a hned poté získala angažmá v Comédii-Française, kde předtím dva roky hostovala.

patřil kdysi Vilarův Théâtre national populaire, anebo jak funguje Théâtre du Soleil Ariany Mnouchkinové, nedaří se vybudovat a udržet přirozený vývoj stálých souborů s vlastním sídlem a repertoárem, jak je známe ze střední Evropy.<sup>8</sup>

O to cennější se zdá být Denisi Podalydèsovi možnost inscenovat *Cyrana z Bergeraku* s nejbližšími ‘spojenci’, které má mezi kolegy v ansámblu Comédie-Française, především s představitelem titulní role Michelem Vuillermozem („v naší společné dlouholeté divadelní a filmové historii je cosi jako moje naprosto protikladné dvojče“), Érikem Rufem, který nejenže skvěle hraje zajímavě vyloženou postavu Kristiána, ale je také autorem pozoruhodné scénografie, s Françoise Gillardovou-Roxanou a dramaturgem Emmanuelem Bourdieu (Comédie-Française neuvádí v programu dramaturga, tentokrát činí výjimku). Inscenovat hru bez takových ‘spojenců’ by podle režiséra bylo nemyslitelné. Podalydès poukazuje na to, že *Cyrano* se zrodil ze spojení a spolupráce Coquelina a Rostanda,<sup>9</sup> bez kterého by neexistovala

8 Sama Ariana Mnouchkinová na otázku proč stálý soubor není dnes ve Francii vzorem pro fungování divadelního života, odpovídá, že v takovém systému není snadné existovat, a uvádí příklady z vlastní praxe: členové Théâtre du Soleil pracují víc než 35 hodin týdně za skromnou mzdu. To, že zkoušejí inscenaci 5 měsíců, si sami zvolili a považují to za štěstí – „Kdybychom chtěli vydělávat dvakrát tolik, nemohli bychom si dovolit zkoušet tak dlouho... To je cena svobody.“ I podle Mnouchkinové je soubor náročný typ organizace, který jde proti individualismu, což každý není ochotný akceptovat. (Na rozdíl od Comédie-Française, se kterou je právě pro existenci stálého souboru srovnáváno, není Théâtre du Soleil repertoárové divadlo – má na hlavním programu vždy jednu inscenaci, kterou buď hraje v Paříži v seriálovém provozu, nebo s ní hostuje po světě. Ačkoli vše je podle Mnouchkinové kolektivní tvorba – od dramaturgického výběru přes proces zkoušení až po výpravu a hudbu, je to ona, souborem zvolená ‘présidente-directrice générale’, kdo „hledá rovnováhu“ mezi různými názory a kdo nakonec určí „takhle to bude“, ať při vlastní režijní práci, anebo v provozu divadla.)

9 „Nanapišete roli také pro mne?“ zvolal prý Constant Coquelin poté, co viděl hrát svého syna Jeana jednoho dne roku 1895 v *La Princesse lointaine* (Princezna v dáli), kterou Edmond Rostand napsal pro Sarah Bernhardtovou. Ta role, kterou mu Rostand napsal, je *Cyrano z Bergeraku*.

hra, jež vypráví o *spojení* Cyrana a Kristiána. Přiznává se i k pocitu odpovědnosti a nemyslí přitom ani tak na inscenační tradici hry,<sup>10</sup> ale na to, že s touto hrou a v této hře, jak říká, lidé – děti – objevují divadlo: „Největší obavu mám z toho, že inscenace nevyjádří dostatečně touhu po divadle, která je smyslem Rostandova díla. Chtěli jsme s Ěrikem Rufem, aby inscenace vycházela z ‘útrobu’ našeho divadla, ze sklepů, půd, z lóží, z propadla... Když zkusíme novou hru, bezděky toužíme ukázat naše divadlo, všechno to, co nás nutí ho milovat a zůstat v něm.“

Hra je napsaná s důvěrnou znalostí divadla – jeho jednotlivých žánrů a postupů, jeho zákulisní mašinérie i povah jeho protagonistů. Režisér-herec to bezpečně cítí a ve spojení se scénografem-hercem i celým ansámblem, ve kterém přední herci s komediantským gustem a důrazem na ‘úplné přetěsnění’ hrají nejrůznější postavy a postavičky,<sup>11</sup> to dokáže v jednotlivých scénách rozvíjet v polohách komické opery, romantického dramatu, symbolistní poezie i molièrovské frašky, do kterých víc a víc pronikají tragické momenty. Scénografické řešení záměrně pracuje s dekoracemi bohatě ilustrujícími jednotlivá prostředí – vyvolá iluzi – a současně jim odhaluje ‘střeva’ – nechá nás nahlížet do zákulisí, jak to vlastně funguje. Úvodní scény v Hotelu burgundském vidíme ‘z boku’, jako když odklopíme jednu stěnu dokonalého modelu v životní velikosti a hledíme na vertikální průřez jeviště. Kulisu průčelí Roxanina domu s balkonem technika různě stěhuje po jevišti, takže ji vidíme často zezadu, slou-

10 Předchůdcům vzdá hold úvodními minutami inscenace, kdy divadlem zní jejich hlasy recitující slavné verše a na plátně před oponou se na kratičké okamžiky objevují tváře těch, kdo v minulosti přispěli k více než stoleté slávě hry i jeviště, nad kterým se dnes vznášejí jako snové stíny.

11 Cécile Brunová (výřečná – a výtečná – služka v inscenaci *Molière/Lully*) byla klukem v divadle, Lízou, vojákem i abatýší, Jean-Baptiste Malartre (hrozivě laskavý král ze *Cida*) pak kavalírem v divadle, Bellerosem, jedním z cukrářů, mušketyrů, kadetů...

žící se svými vratkými schůdky jako pomocný mobiliář, než se nám její přední strana zjeví v celé své nakaširované kráse, aby se na měsíčním světlem zalitém balkoně mohla objevit ONA. Celé to vrcholí v okamžiku, kdy prastará divadelní technika umožní milovnici duchaplné konverzace, aby se ‘unášená’ krásou veršů, které šeptá Cyrano za Kristiána, vznášela na vlnách jeho alexandrinů vysoko nad jevištěm, zavěšená na lankách z provaziště (která samozřejmě vidíme, včetně okamžiku hereččina úsilí udržet rovnováhu).

„Většina postav ve hře jsou současně herci – Cyrano, Roxana – a současně obdivují divadlo nebo literaturu – De Guiche, Ragueneau. Někteří ho odmítají – Le Bret, tím spíš Kristián.“<sup>12</sup> Pro Roxanu, která nutí Kristiána mluvit o lásce, takže on před ní doslova ztrácí řeč, je podle režiséra ideálním milencem ne ten, kdo miluje, ale ten, kdo umí mluvit o lásce – Roxana prý má v sobě něco ze Sarah Bernhardtové, které byla role původně připsána, a Françoise Gillardová se bezpečně pohybuje v proměnách od étericky křehkého, nadpozemského zjevení *vzdálené lásky*<sup>13</sup> k živé bytosti nabité temperamentní energií, která dokáže zahnat vkrádající se kacířskou myšlenku, jestli to duchaplné stvoření nebude vlastně monstrem.

12 *Journal des trois théâtres* 20, Mai 2006.

13 Vzpomeňme nesmrtelné kancóny, jejímž autorem byl Jaufré Rudel: legenda o vzdálené lásce a tragickém konci tohoto trubadúra posloužila za námět Rostandovy hry *La Princesse lointain* neboli Princezna v dáli (mimoходом, stala se i námětem jedné z nejpozoruhodnějších současných oper *L'amour de loin*, jejíž autorkou je finská skladatelka žijící dnes v Paříži Kaija Saarijaho, nar. 1952, pro kterou napsal libreto Amin Maalouf): i Rostandův zájem o tuto tradici ‘dvorské’ a ‘dvorné’ lásky s jejím platonismem, činícím konkrétní touhu druhem absolutní touhy (či touhy po absolutnu), si všímá rysů spojujících jeho *Cyrana* s tradicí francouzského rytířství a kultury, jehož byla plodem. Vojáctví Rufova Kristiána poukazuje až někam k dávným bojovým družinám mužů, jejichž až přílišné drsné mravy měl zušlechtit náboženský kult Panny Marie a rytířství, které se formovalo pod její záštitou. U Rostandovy postavy i jejího představitele z něj zbylo ovšem to, co je na něm nejsympatičtější: nekomplikovaná šlechtná přímost.



Kristián v této inscenaci není jedno-  
duchý naivka manipulovaný Cyrane-  
m, ale opravdu především voják a přímý  
člověk, který se nevyzná v tom, co obklo-  
puje Roxanu. Rufův Kristián pozoruje  
celé to hemžení barevného a hlučného  
*divadla svět* vždy tak trochu stranou, ml-  
čenlivě, ale s pronikavým, soustředěným  
pohledem. Úspornost jeho hereckých  
prostředků vytváří kontrapunkt k bo-  
haté škále představitelů jeho nejbližšího  
kumpána Cyrana. Jejich postavy jsou od  
prvního smíření nerozluční kamarádi,  
mezi které však ženský element vnáší  
chvilu napjatého mlčení a špatně skrý-  
vané nejistoty.

Představu o Michelu Vuillermozovi  
jako Cyranovi vnukl Denisi Podalydè-  
sovi ruský režisér Piotr Fomenko, když  
tu před několika lety inscenoval Ostrov-  
ského *Les*: Podalydès s Vuillermozem  
hráli dvojici potulných herců Šťastlivce  
a Nešťastlivce. „Často opakoval, že Mi-  
chel Vuillermoz je Cyrano, a když jsem  
poznámkoval, že on by z toho jistě udě-  
lal krásnou inscenaci, odpověděl, to že  
je na mně... Mít Cyrana je základ. Zdá  
se mi, že s Michele se na jedné straně  
vrací mytická postava Cyrana, takový,  
'jak má být', a současně se můžeme po-  
kusit o něco nového, co je plné neklidu,  
krutosti a šaškovství. Michel má pro mě  
něco z dětinského obra. Raněného obra.  
Zamilovaný Cyrano je jedna živá rána,  
ten nos je ohromné poranění, ohavnost,  
která ho v určitých okamžicích přivádí  
k šílenství.“<sup>14</sup>

Michel Vuillermoz bravurně zvládá  
všechny zvraty melodramatických si-  
tuací a proměny nálad, jak je připravil  
Rostand a akcentuje Podalydès. Ve vši mo-  
hutnosti své postavy a při energii, která  
budí až hrůzu a před níž co má nohy, pr-  
chá z jeviště, při všem tom brilantním  
šermování slovem i kordem a jízlivých

14 *Journal de trois théâtres* 20, Mai 2006.

výpadech velkého klauna vždy náhle  
zaskočeně zmlkne, zjehle ztichne, a jen  
letmě bezmocně, bolestně zalknuté gesto  
prozradí, co se skrývalo pod živelným  
komediantstvím: bytostná melancholie,  
pro kterou kritika překřtila jeho Cyrana  
na rytíře smutné postavy. U diváka budí  
tenhle *Cyrano* – inscenace i její hlavní  
představitel – především pocit něčeho  
důvěrně blízkého.

Rovněž tato poslední inscenace (kromě  
dalších, které jsem v Comédii-Française vi-  
děl, jako byly Euripidovy *Bakchantky*<sup>15</sup> ve  
výtvarně-herecky působivé inscenaci An-  
drého Wilmse, *Tartuffe* režírovaný Marce-  
lem Bozonnetem víc jako rodinné drama  
než jako komedie či už zmíněné veleú-  
spěšné *La Fontainovy Bajky* Roberta Wil-  
sona<sup>16</sup>) jasně ukazuje, že i na 'tradičním'  
divadle vycházejícím z principu ansám-  
blovosti (která ostatně leckomu dodneška  
připadá jako cosi, co může být na divadle  
v kontextu ostatních umění to nejlepší  
a kterou v Comédii demonstrují třeba tím,  
že se klanějí, resp. – jak sami říkají – jdou  
pozdravit obecenstvo, vždycky všichni na-  
jednou) něco je. Přirozeně to také souvisí  
s uvědoměným posláním trvat i repertoá-  
rem (nejenom klasickým) na jistých hod-  
notách, které udržují kulturu tím, že ji –  
vezme-li někdo vážně myšlenku takové  
hodnoty rozvíjet – vždy znovu vytvářejí.<sup>17</sup>

**Zuzana Sílová**

15 Ty měl v repertoáru následovat Sofoklův *Oidipus*, k jehož  
premiéře nedošlo vzhledem ke smrti slavného režiséra Beno  
Bessona (nar. 1922) uprostřed příprav inscenace.

16 Viz o nich i příslušnou pasáž ve stati J. Vostrého „Scé-  
ničnost a múzičnost (Od E. F. Burianova gesamtkunstwerku  
k dnešku)“ i s několika reprodukcemi fotografií v *Disku* 11  
(březen 2005).

17 Ostatně dalo by se mluvit o národní kultuře, ale nebylo  
by to přesné: i když základem repertoáru zůstávají fran-  
couzské tituly s Molièrem na prvním místě (jde o Molièrův  
dům). Nejen dramaturgie, ale i soustavná spolupráce se  
zahraničními režiséry svědčí o tom, že svou vlastní kulturu  
vidí toto divadlo jako jak velmi významnou, tak i nedílnou  
součást evropské či západní kultury.

# Jak si v Dánsku hážou klacky pod nohy

Už tradičním hostem mezinárodního pražského festivalu Tanec Praha je dánský taneční soubor Granhøj Dans. V rámci letošního 18. ročníku mohli diváci začátkem června v Praze, Českých Budějovicích a Táboře vidět představení *Obstrucsong*<sup>1</sup> choreografa, zakladatele a vedoucího tohoto souboru Palle Granhøje. Představení bylo nejen po taneční, ale také po scénografické a herecké stránce přinejmenším pozoruhodné.<sup>2</sup> Pokusím se v následujícím článku přiblížit proč.

Už před začátkem představení bylo nápadné, že z bohatě vybaveného světelného parku divadla Ponec, kde se představení odehrávalo, bylo připraveno jen několik frontálních světel. Prostor jeviště byl zbavený černých výkrytů a horizontu. Jeviště ohraničovaly přímo vysoké šedivé stěny se svými architektonickými nerovnostmi, s topením, ventilací, dveřmi do zákulisí apod., zkrátka se vším, co běžně výkryty skrývají. V takové úpravě prostor působí z jistého pohledu jako velká hala. K tomuto pocitu, že jsme spíš v nějaké tovární hale (kterou tento prostor dříve skutečně byl<sup>3</sup>), přispěl také prázdn-

notou zející rošt nad jevištěm, kam se umísťují světla, který odhalil obloukovou, plechovou střechu. Nakonec i elepace pro diváky (podobně jako v divadle DISK se i diváci na jeviště divadla Ponec dívají z nahladu, což je pro taneční představení jedno z nejuhodnějších uspořádání) působila najednou spíš jako lešení využitě pro tuto příležitost.

Scénu, jejíž autor je dlouholetý Granhøjův spolupracovník Per Victor, tvořil veliký, chlupatý, světlý koberec, který takřka zasahoval do míst, kde by jinak začínaly černé výkryty – tedy zhruba 2 me-

cování plechu, drátů, tyčí a potrubí. V roce 1910 se mlado-boleslavský obdivovatel vynálezu kinematografu František Ponec dohodl s žižkovskou obcí na pronájmu bývalého Stabenowova strojírenského závodu a s arch. Karlem Maškem přistoupil k nákladné přestavbě. 3. září 1910 slavnostně zahájil Royal Bioskop Františka Ponce jako třetí stálé kino města Žižkova. Deset let poté mu sebrali licenci a vypověděli nájemní smlouvu a vše přešlo do kompetence žižkovské obce. Roku 1929 dostal biograf nový název: Městské bio Žižkov. Teprve u příležitosti výstavy 50 let kinematografie 19. března 1946 se dočkal František Ponec slavnostního vyznamenání za průkopnické zásluhy. Dlouho se tomu netěšil. Zemřel v den svých 77. narozenin: 3. dubna 1946. Na jeho počest, již dva týdny po smrti, bylo kino přejmenováno zpět na bio Ponec. Sloužilo veřejnosti až do 60. let. Pak se stalo chátrajícím skladištěm Filmového podniku hl. m. Prahy až do vyhlášení výběrového řízení v roce 1997 na jeho dlouhodobý pronájem s podmínkou kulturního využití. Městská část Praha 3 vybrala za budoucího provozovatele občanské sdružení Tanec Praha. 10. září 1998 byla podepsána nájemní smlouva na 25 let za symbolický nájem 1 Kč za m<sup>2</sup>. 10. září 2001 dokončil Tanec Praha hrubou stavbu podle návrhu arch. Jitky Čenkové a arch. Andrey Benešové a zahájil první divadelní sezonu. Zchátralý sklad se tak proměnil i přes nepříznivé okolnosti odhalené hned v první fázi přestavby (neevidovaná funkční kanalizace pod budovou, havarijní stav střešní ocelové konstrukce, přesah sousední budovy do sálu divadla, spodní voda apod.) ve funkční divadlo Ponec, které získalo úplně nové podsklepení pro technologické zázemí, navýšení celého objektu téměř o 1 metr, kompletně novou střešní konstrukci i plášť střechy, novou vestavbu foyeru s 1. nadzemním podlažím pro divadelní klub atd. Definitivně byla budova dokončena a technologicky dovybavena v roce 2002 (převzato z [www.tanecpraha.cz](http://www.tanecpraha.cz), upraveno – pozn. autora). – Technické obtíže přetrvávají ovšem dodnes. Při letošním festivalu Tanec Praha bylo jedno představení doplněno nečekaným scénografickým prvkem, a to dvěma kalužemi špinavé dešťové vody vytékajícími ze zadních koutů jeviště...

1 Granhøj Dans (GRAN – teater for dans, Aarhus, Dánsko): *Obstrucsong*. Choreografie Palle Granhøj, scénografie Per Victor; tančí Aline Sanchez Rodriguez, Anne Eissensee, Dalia Chaimsky, Dorte Petersen, Gaute Grimeland, Kristoffer Louis Andrup Petersen, Jannik Elkaer Nielsen. Uvedeno v rámci mezinárodního festivalu Tanec Praha v divadle Ponec 4. června 2006.

2 Jeho první podoba vznikla už pro loňský festival Tanec Praha v rámci projektu Trans Dance Europe 2003–2006, který je financovaný z programu Evropské unie Culture 2000. Projektu se kromě dánského souboru (resp. divadla, které je jeho domovskou scénou a kterým je GRAN) účastní vedle tanečních 'velmocí' jako je Francie a Belgie také Slovinsko, Polsko, Island, Finsko a Česká republika, kterou prezentovala například Petra Hauerová se sólovým představením *Noční mūra*.

3 Budovu dnešního divadla Ponec vystavěl v roce 1888 na úpatí tzv. Šibenického vrchu (Galgen Berg přezdívaný též na Totentanz Berg) strojírenský magnát Rudolf Stabenow. Původně tedy několik let sloužila jako tovární hala pro vál-

try od stěn (divadlo Ponec nemá vlastně žádné postranní jevištní prostory). Boční a zadní strana koberce byly lemovány řadou asi 2 metry vysokých tyčí, na jejichž vrcholcích byly umístěny velké kulovité žárovky.

Jádrem představení, jak sám název napovídá, je práce s omezením, s překážkou.<sup>4</sup> Začíná se ve tmě, postupně se rozsvěcuje zadní řada sedmi lamp. S pomalu se stupňující intenzitou světla zárovek začínáme tušit postavy sedmi tanečníků – každého z nich za jednu tyčí. Současně se začínají prostorem ozývat různé tiché skřeky, které se postupně slévají v jeden sborový vícehlasý zpěv. Se zpěvem se pomalu rozlévá i světlo – postranní žárovky se jedna po druhé nažhávají a slabé světlo se pomalu posouvá po světlém koberci od zpívajících postav k divákům.

Po tomto hudebním a světelném 'úvodu' přichází 'úvod' taneční. Už v tomto momentu se nám odhalí funkčnost scénografie. Dvě protilehlé lampy v bočních stranách koberce blíže k publiku se dají naklonit směrem dovnitř a na žárovky lze nasadit kryt, který usměrní světlo do kužele, jímž se tanečníci vzájemně osvětlují při svých úvodních výstupech.

Už tady se uplatňuje princip překážky. Nasvícený tanečník v různých variacích opakuje sled svých pohybů. Po chvíli přistoupí další a chytnutím ruky, podržením nohy, stlačením tváře (při pohybu úst) mu znemožní dosavadní pohyb. Omezovaný tanečník tyto překážky přijímá, bere je jako danost a snaží se svou sekvencí provádět dál v takové míře, kterou mu omezení umožňuje.

Po těchto 'sólových' výstupech nám tanečníci přiblíží princip své práce a vlastně dají klíč k celému představení.

4 Anglicky znamená *to obstruct* 1) ucpat, zatarasit, 2) překážet čemu; *obstruction* znamená 1) překážení, ucpání, zácpa, zatarasení, 2) obstrukce, maření (Anglicko-český, česko-anglický slovník. Olomouc 2000).

Tanečníka a tanečnici (doslova) osvětluje jejich kolegyně a současně popisuje, co se mezi dvojicí na scéně odehrává.

Tanečnice několikrát provede svou taneční sekvenci, pak přistoupí tanečník a začne její pohyb omezovat – nejprve jí přidrží dlaň natažená ruka, takže se tanečnice začne okolo něj pohybovat v kruhu, poté ji postupně 'přilepuje' obě nohy k zemi a ruce k tělu, pak znehybní hlavu. V tomto okamžiku může tanečnice pohybovat pouze hrudí a její dosavadní kreace se zúží na nepatrné pohyby trupem. Po chvíli ji muž vysvobodí, uchopí ji v pase a zdvihne do výšky – tanečnice opět pokračuje ve své sekvenci pohybů, jenže metr nad zemí, přitisknutá k partnerovi.

Zatímco tanečnice je v tomto výstupu zcela bezbranná, muž ji může jakkoli omezovat. Ona se přidržování nebrání, nesnaží se ze sevření vykroutit, 'přilepení' končetin respektuje, před 'omezovačem' – v originálním komentáři se nazývá *obstructer*<sup>5</sup> – neutiká. Z toho je patrné, že se jedná o předem dohodnutou hru, jejíž pravidla divák rychle pochopí a sleduje, jak se zápas s těmito pravidly bude vyvíjet.

Jedním z dalších 'čísel' je souboj, lépe řečeno strkanice dvou mužů. Jejich kostým – tmavé kalhoty a zpceně a špinavě vypadající tílko – působí dojmem nějakého mužského, vojenského prostředí. Oba sedí vedle sebe na patách, čelem k divákům. Konflikt vyprovokuje starší z nich úderem rukou do hrudi druhého, druhý muž mu to oplátí stejným způsobem. Ale první jeho ruku zachytí. Zastavení tohoto pohybu a tedy zadržení energie, která zbývala na to, aby se ruka mohla vrátit, vyvolá řetěz dalších pohybů. Po několika peripetiích se oba vždy vrátí do výchozího bodu, do kleku. Vnitřní pra-

5 Anglická definice jasně vystihuje zadání, se kterým *obstructer* vstupuje do hry, tedy jako ten, „kdo systematicky brání něčí činnosti, kterou ostatní chtějí dělat“ (*obstructer*: someone who systematically obstructs some action that others want to take [<http://dictionary.reference.com>]).



Granhøj Dans, Obstrucsongs. Choreografie Palle Granhøj

vidlo tohoto boje by se dalo nazvat 'následování energie'. Oba muži jsou uvolnění a klidní, kromě několika okamžiků, kdy dávají nový impuls (první úder, protipohyb). Ostatní vypadá jako sled několika setrvačných pohybů, které vznikají mimovolně.

Samozřejmě že to není improvizace a že to, co oba muži dělají s lehkostí zvedání pírka (např. odhození vedle klečícího soupeře jednou rukou daleko dozadu za sebe, postavení soupeře na hlavu přitáhnutím za šíji), je nelehkou, technicky propracovanou (re)akcí, která z 'přetékání' energie z pohybu do pohybu vychází. A překážky (vzájemné zadržování, stavění se na odpor) jsou tu tím, co energii odráží a násobí.

Před soubojem tito dva muži překáželi zpívající tanečnici, která způsobem svého zpěvu připomínala nějakou váženou operní pěvkyni. Muži ji nejprve zvedli nohu vysoko dozadu a v této po-

loze holubičky v krajním rozpětí s ní otáčeli. Pak v různých polohách tanečnici poponášeli a předávali si ji jako nějakou neživou zpívající věc. Tanečnice se opět nebránila, jen zachovala vzdor všem omezením jakousi vznešenost ve zpěvu. Po výše popsaném souboji přichází zpoza zadních tyčí na scénu tanečník v bílé košili. Dojde dopředu před oba muže a začne zpívat podobně jako předtím ona tanečnice. Ale tentokrát se o něj oni dva klečící muži nezajímají, jen čekají, co bude dělat dál. Snad aby zakryl nepatřičnost svého zpěvu a vůbec své přítomnosti, když si s ním nikdo nechce hrát, přidává na hlase, a nakonec začne tančit sám. V úporné snaze zakrýt původní záměr a demonstrovat svou samostatnost, je v pohybu čím dál křečovitější. Vidíme podobnou situaci jako předtím, ale tentokrát je překážka vnitřní - křeč.

Další část určila snaha tří mužů z předešlé části 'zastavit' jednu tančící dívku.

(Byla to stejná tanečnice, která byla omezo-  
vována v prvním, komentovaném vý-  
stupu.) Opět tu šlo o sekvenci, kterou  
tanečnice opakovala. Tentokrát byla bo-  
hatá na různé otočky s rozpaženými ru-  
kama. Pravidlo se ale změnilo. Přestože  
bylo zřejmé, že by ti tři muži tuto dívku  
pravděpodobně bez obtíží mohli znehyb-  
nit, zde se jim to díky pravidlům neda-  
řilo. Dívka tentokrát nerespektovala za-  
držení či 'přilepení', ale 'obstruktéři' se  
museli podřídit jejímu pohybu. Tedy po-  
hyb tanečnice se při chycení přenášel do  
těl mužů. Ti vyčkávali na určité fáze její  
sekvence, kdy ji mohli přidržet všichni  
tři, často ale nebyli schopni následovat  
její další pohyby, i proto, že by mohli  
do sebe vzájemně narazit. Tento souboj  
připomínal neopatrné chytání motýla –  
stejně křehce působila tančící dívka: bylo  
jasné, že stačí nějaká zbrkllost a ona od-  
letí, vymaní se ze sevření 'omezovačů'.

Jako už v mnoha předchozích situa-  
cích šlo tu o kontrast klidného soustře-  
dění a místy až neurotického snažení.  
Zatímco dívka byla v prvním tanci na-  
pjatá, když se úporně snažila pokračovat  
ve svém pohybu navzdory omezení, 'ob-  
struktér' zůstával klidný. Když byla klidná  
a sebejistá ve své činnosti ona, k šílenství  
a neuróze byli doháněni její 'omezovači'.

Tvůrci představení se naopak nedá-  
vají omezovat tím, že jsou taneční sou-  
bor, a jak už je patrné z popisu některých  
částí představení, volně používají např. či-  
noherecké prostředky nebo zpěv. Navíc  
i v těchto oblastech dokážou být stejně  
přesní jako v tanci. Jejich vynikající pě-  
vecká technika jim umožňuje virtuózně  
slučovat náročný pohyb se zpěvem. To-  
hle překračování hranic tance by nemělo  
vést k otázce, zda narážíme na jeho limity  
(o čemž se v souvislosti s tímto představe-  
ním a festivalem Tanec Praha vůbec také  
mluvilo) nebo zda to je, či není tanec, ale  
naopak k tomu, co říká sám Palle Gran-  
høj o použití zpěvu a dalších možnostech  
lidského hlasu: „Účinkujícím to umož-

ňuje pracovat s více vrstvami, poskytuje  
jim to více možností, jak vyjádřit svou  
energii a pocity. Cílem mé práce je, aby  
tanečník byl na scéně plně přítomen.“<sup>6</sup>

Přestože východiskem představení  
bylo omezoání a překážky, působilo jako  
plynulé přetékání energie. Mělo svůj ryt-  
mus nesený tancem (většinou do ticha)  
nebo zpěvem či obojím zároveň a stejně  
tak ostrým střídáním osvětlených taneč-  
níků (v tanečním 'úvodu') nebo přelévá-  
ním světelných ploch v průběhu předsta-  
vení. 'Hladký' průběh představení ještě  
umocňoval samotný povrch chlupatého  
koberce. Ten poskytl tanečnickům nové  
možnosti pohybu na podlaze. (Okamžiky,  
kdy tanečníci hodně využívali skluzu po  
měkkém koberci, přímo vybízely se po  
koberci také svézt nebo si alespoň sáh-  
nout, což velká většina diváků po skon-  
čení představení udělala.)

Konec představení byl podobný jako  
jeho začátek. Představte si všech sedm ta-  
nečníků u předního okraje koberce. Je-  
den z nich bez omezení opakuje svou va-  
riaci, kterou začínal taneční 'úvod', světlo  
ustupuje, až svítí jen dva kužely světla  
předních lamp, které jsou vytaženy na  
ohebných tyčích až do středu scény. Ta-  
nec mizí ve tmě a ozývá se opět vícehlasá  
píseň ze začátku, která po chvíli také  
skončí v tichu. Jako by na počátku kdosi  
dal impuls, který vnukl pohyb lidskému  
hlasu a tělu a světlu, aby o sobě předaly  
zprávu. Když toho dosáhnou, vracejí se  
do výchozího bodu, znehybní.

Přestože v představení nebyla silná  
tendence spojovat jednotlivé výstupy pří-  
během a přestože v zásadě šlo o cvičení  
s určitým zadáním, často se mi vybavily  
situace nebo zážitky, pro které se jedno-  
livé části stávaly obrazným vyjádřením.  
Kromě toho princip překážky nebyl jen  
technickým zadáním, ale dával možnost  
rozehrát – odvažují se říci – existenciální

6 *Právo*, 2. 6. 2006. Viz [http://www.novinky.cz/kultura/87024-omezi-je-jediny-zpusob-jak-mohou-byt-tvuci\\_4fdnk.html](http://www.novinky.cz/kultura/87024-omezi-je-jediny-zpusob-jak-mohou-byt-tvuci_4fdnk.html).



téma nezdolatelné vůle překonávat překážky v mnoha podobách.

Jedním z možných překladů anglického *obstruction*, jež má shodný základ s názvem dánského představení, je *maření* či jeho přejatá počeštěná podoba *obstrukce*. Oba výrazy se většinou chápou negativně. V tomto představení bylo maření pohybů impulsem hledat pohyby jiné, vyklouznout z jedné naučené taneční vazby a hledat odlišný způsob pohybu, který omezení dovoluje. Tuto přednost omezování potvrdil sám choreograf představení Palle Granhøj v jednom z pražských rozhovorů:

„Poprvé jsem se s ní setkal, když jsem pracoval s jednou americkou režisérkou z Boulderu, která připravovala představení v Dánsku. Při práci s herci uplatňovala techniku obstrukce, která se užívá i ve školách. Jednomu z herců, který odříkával monolog, například vzala židli, na které seděl, a on musel pokračovat v monologu, jako by seděl. Jiným zase vzala text a oni byli nuceni se stejným pocitem pokračovat v herecké akci. [...]

Jako tanečník jsem se velmi obával improvizace, měl jsem strach, že mne režisér nebo choreograf požádají, abych třeba improvizoval na téma červené barvy. V takovém případě bych nebyl schopen nic dělat, zůstal bych stát ztuhlý v rohu. Naopak, když vám někdo řekne, abyste dělal stejné pohyby, jako když si čistíte zuby, je to velmi snadné, protože to dělal každý. Ale co když je tam druhá osoba, jež vám drží ruku, kterou si čistíte zuby, vzdaluje vám ji od úst, vy však pořád můžete dělat stejné pohyby jako při čištění zubů. Začínám s velmi malými omezeními a přidávám další a další omezení. A právě tento přístup jsem se snažil uplatňovat, když jsem se ocitl na druhé straně a začal pracovat jako choreograf.

Tímto způsobem lze rozvíjet kreativitu a možná se dostat až k novým filozofickým idejím i k otázkám soužití lidí ve společnosti. Tak daleko nejsem, vím



**Granhøj Dans, Obstrucsongs. Choreografie Palle Granhøj**

však, že pro mě je obstrukce jediný způsob, jakým mohu být tvůrčí.<sup>7</sup>

Čtyři tanečnice a tři tanečníci zůstávají i ve chvílích, kdy netancují, přítomni v sále. Čekají mimo koberec na svůj výstup. Spolu s nimi je tu ještě jeden technik, který pomáhá obsluhovat jejich světlý park tvořený žárovkami na tyčích okolo koberce. Pomocí dalších krytů, které světlo žárovek usměrňují, kombinací rozsvícených a zhasnutých žárovek lze pak světlo soustředit na různá místa –

7 *Právo*, 2. 6. 2006. Viz [http://www.novinky.cz/kultura/87024-omezji-je-jediny-zpusob-jak-mohou-byt-tvuci\\_4fdnk.html](http://www.novinky.cz/kultura/87024-omezji-je-jediny-zpusob-jak-mohou-byt-tvuci_4fdnk.html).

aktuálně tak přímo před diváky ohraničit scénu a určit místo, které má být sledováno. Přítomnost jevištního technika, manipulace se světlem před diváky, fakt, že nehrající tanečníci a tanečnice (či netančící herci a herečky) neodcházejí do šaten, absence reprodukované hudby, absence tradičního jevištního vybavení (výkryty, horizont, reflektory) představují také překážky, které si kladou sami tvůrci a které zřejmě vedly k hledání toho, co lze divákům nabídnout, když není možné se opřít o dobré ozvučení a kvalitně nahranou hudbu, light-design atp.

(tedy vlastně se za ně schovat). V takovém 'omezeném' prostoru může být (paradoxně právě proto) snazší hledat, jak být na scéně 'plně přítomen'. Současně jako by představení *Obstrucsong* bylo především pokusem odpovědět si, co je podstatou divadla (či tance, chcete-li), co je jeho skutečnou předností a v čem je jedinečné a co naopak je zbytečným podbíváním se divákovi uvyklému na jiná média. Kéž by takovým pokusem bylo každé divadelní představení!

Štěpán Pácl

## Třikrát o Mozartovi

Dvojnásobně jubilejní mozartovský rok se u nás neslaví právě okázale. K dobrým aktivitám přidala nakladatelství H&H, Bon Art Production a Editio Bärenreiter hned trojici publikací, které k Mozartovi přistupují z různých stran, oslovují různé čtenáře a výrazně přispěly ke zdejšímu poznání Mozartovy osobnosti. Nakladatelství je společně představila v polovině května, sluší se tedy brát je jako jeden strukturovaný celek, ostatně podepřený osobností české muzikoložky žijící ve Vídni, Vlasty Reittererové, která má, především jako překladatelka, co do činění se všemi třemi tituly.

### ***Kouzelná flétna pro děti***

Nejméně obvyklou knihou je převyprávění *Kouzelné flétny* z pera Ivony Březinové pro děti ve věku 8–12 let.<sup>1</sup> Počítá

<sup>1</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, Emanuel Schikaneder: *Kouzelná flétna*, text příběhu podle Schikanederova libreta Ivona Březinová, předmluva skladatele Vlasta Reittererová, ilustrace Martina Skala. Praha: Bon Art Production 2006, nestránkováno.

se zřejmě s tím, že mladší děti budou pohádce naslouchat, jak jim ji čtou dospělí, a ty starší si příběh sami přečtou. Odpovídají tomu velká písmena textu a hlavně pro děti snad atraktivní (netroufám si soudit, co se dnes těm internetovým osmičkám až dvanáctkám vlastně líbí), podle mne i vtipné ilustrace Martiny Skalové, které nakonec tvoří základ publikace. Autoři projektu se tedy správně nespolehli pouze na možnosti literatury, ale podpořili je možnostmi vizuálními. Zvláště lze ocenit úvodní „Osoby a obrazy“, řešené obrázky příslušných postav. Jakkoli je mi literární přístup sympatický, obávám se, že účinnější cestou *Kouzelné flétny* k nejmladší generaci potenciálních budoucích návštěvníků opery by byl čistý komiks. Dobře víme, že mladší a nejmladší generace se orientuje především na podívanou, nikoli přečtenou. A orodovat za operu i literaturu zároveň je sotva v silách jedné knížky. V každém případě, aby kniha se svou misí uspěla, bude nejspíš potřebovat dalšího zprostředkovatele v podobě

citlivého dospělého, jemuž může pomoci coby dobrá pedagogická pomůcka, sama o sobě to bude mít rozhodně podstatně těžší.

Literární přístup však skrývá ještě další a záladnější háček – zprostředkuje toliko vlastní příběh, tedy spíše dílo Schikanederovo (jak se v tiráži ostatně přiznává) nežli Mozartovo, neboť takto koncipovaná kniha o vlastní hudbě nemůže říci zbla. Ještě jinak řečeno, projekt vychází z dávno opuštěné představy, že důležitý pro poznání opery je srozumitelný literární ‘obsah’, jako kdyby právě on rozhodoval, o čem opera vskutku je. Autoři si toho jistě byli vědomi, leč problém řešili jen mechanicky přiloženým kompaktním diskem se sedmi hlavními čísly opery. Použili sice báječnou, nicméně po mém soudu zcela nevhodnou bavorskou nahrávku – pochybuji, že dětští adresáti knihy ocení dokonalou interpretaci orchestru a sboru Bavorského rozhlasového orchestru a německého zpívání, byť Edity Gruberové a Lucie Poppové. Kdyby nic jiného, měly být v textu alespoň vyznačeny pasáže, k nimž se ukázky vztahují, a je vskutku těžko pochopitelné, že tomu tak není. Lépe by však bylo pokusit se zprostředkovat opravdu Mozartovo dílo, tedy přiblížit dětem jeho hudbu. Právě operní faktura zvuku může dnes mladé posluchače od opery odrazovat, proto by myslím stálo za úvahu zkusit příslušné ukázky jaksi také hudebně ‘přeložit’ do dnešního hudebního jazyka. Ti, kteří se nad něčím podobným pohoršují, by si měli uvědomit, že až někam do první třetiny 20. století, rozhodně však velmi intenzivně do konce 19. století, se operní díla posluchačům přibližovala řadou nejrůznějších úprav a parafrází, často klavírních či pro komorní obsazení včetně transformace populárních melodií k tanci. Dnes možná mohl pomoci písničkář Jarek Novhava, výtečný překladatel Mozartovy opery *Così fan tutte* pro Národní diva-

dlo moravskoslezské v Ostravě – umím si dobře představit hlavní zpěvní čísla *Kouzelné flétny* doprovázená jen jeho kytarou a v jeho překladu – a některou z rolí mohl zazpívat sám.

Také bych oželel výchovně historický, dětem se myslím ne právě obratně přimlouvající úvod z pera zmíněné Vlasty Reittererové, zvláště poněkud naivně vydávaný za „úvod skladatele“ a podepsaný jeho jménem. Jestli tu musel být, pak bylo lépe skrýt ho někam do závěru knihy a ne jím publikaci otevírat.

Úmysl výtečný, provedení diskutabilní, nicméně kniha zůstane originálním příspěvkem k Mozartovu výročí a rozhodně zastíní řadu jiných nenápaditých gratulantů.

### ***Jak to bylo doopravdy***

Za hlavní počín mozartovské nabídky považují popularizační monografii Volkmar Braunbehrense *Mozart ve Vídni*, opět v překladu Vlasty Reittererové.<sup>2</sup> Vyšla poprvé sice už před dvaceti lety, první české vydání však přihlíží i k poslednímu upravenému vídeňskému a už šestému vydání, které letos vyšlo také k Mozartovu jubileu. Už to samo o sobě dokládá, že jde o vlivnou knihu, která má svůj do- sah i do odborných kruhů.

Jak název napovídá, autor se soustředil na podstatné období života a tvorby W. A. Mozarta ve Vídni v 80. letech 18. století. Autor není jen muzikolog a kniha sama se spíše blíží vzoru obecně historiografických prací nežli prací muzikologických. Má to své výhody i nevýhody, přirozeně – o hudbě vlastní se v knize nedozvíme prakticky nic (kapitolu Mozart komponuje bylo lépe vypustit), zato

2 Volkmar Braunbehrens: *Mozart ve Vídni*, překlad na základě vídeňského vydání z roku 1997 a s přihlédnutím k vydání letošního Vlasta Reittererová, Praha: Nakladatelství H&H 2006, 375 stran.

autor podrobně a fundovaně zkoumá praktické okolnosti života skladatele ve Vídni. Jak napsal v předmluvě: „K porozumění vnějším životním okolnostem každé jednotlivé osobnosti je třeba znalosti historických podmínek, všedního dne doby právě tak jako historických procesů, které je determinují. Banálně řečeno: co se dělo před dveřmi Mozartova bytu, zatímco uvnitř komponoval? O čem se za Mozartovy přítomnosti hovořilo v hostinci, v salonu, během zasedání zednářské lóže?“ Braunbehrensova metoda připomíná dnes atraktivní historii drobností, ovšem on sám ji zcela přirozeně kombinoval i s historií světodějných událostí. Usiloval vytvořit věrný obraz města ve zcela praktických ohledech existence jeho obyvatel a promítnout do něho obraz Mozartův. Cíl je zřejmý – odstranit z Mozartovy biografie řadu polopravd, omylů a mýtů, které se o jeho životě a díle nashromáždily od 19. století, kdy začal trvalý zájem o jeho osobu. Dlužno dodat, že k nim měli sklony nejen různí populární pisatelé, romanopisci či filmaři, ale přetrvávají i v seriózní muzikologické literatuře. A Braunbehrens po nich jde jako lovecký ohař. Nejvíc ho provokuje romantická představa Mozarta jako nepochopeného génia, který žil a zemřel v bídě a skončil ve společném chudinském hrobě. Přesvědčivě proto kreslí diametrálně odlišný portrét skladatele, který si byl vědom svého významu a usiloval se adekvátně společensky prosadit. Velmi ho zajímaly Mozartovy příjmy a výdaje, které podle jeho vývodů věru nijak malé nebyly, tím méně klesaly ke konci skladatelova života, a odpovídaly nákladnému způsobu života, který Mozart vedl. Zvláště výmluvné jsou z tohoto hlediska pasáže sledující časté změny Mozartova bydlení, velikost bytů a jejich umístění v reprezentativních domech pokud možno na nejlepších adresách. Přesvědčivý je také soupis Mozartova šatníku,

odpovídající společenské star tehdejší Vídně. Zvláště důkladně autor zkoumá Mozartovy společenské styky, prostředí salonů, důležité lidi z jeho okolí, mecenáše, ochránitele. A všímá si různých dalších okolností, samozřejmě obsáhle probírá téma zednářských lóží a v této souvislosti analyzuje jejich ohlas v *Kouzelné flétně*. Nemyslím ovšem, že je to jediný možný výklad tohoto díla.

Autor čerpal z bohaté německé mozartovské i obecně historické literatury a nově četl především knižně vydanou Mozartovu korespondenci, zejména s otcem Leopoldem. Nevnesl tedy do mozartovského bádání nějaké nové materiálové objevy, pouze originálně, bez papouškování tradovaných kliše, interpretoval vcelku známé věci. I jeho vývody jsou často konstrukcemi, a ne vždy je dostatečně zdůvodňuje, jak by se slušelo na vsutku odbornou staf, leč jaká tvrzení pak nejsou doložena vůbec. Nicméně pokud vím, za těch dvacet let od prvního vydání se setkal spíše se stoupajícím zájmem nežli s kritikou, a jeho tvrzením nelze upřít věcnou logiku.

Důležitou rovinou prostupující celým textem jsou konkrétní projevy josefínského osvícenského absolutismu, hlavní z oněch velkých historických událostí, které formovaly Mozartův život a jeho tvorbu. A zase Braunbehrens sleduje velké dějiny prostřednictvím konkrétních událostí, konkrétních názorů konkrétních lidí, konkrétních skandálů – a koná výkladové odbočky, kterými definuje Mozartovo zázemí, prostor jeho vídeňského života a tvorby. Patří to k nejcennějším podnětům knihy. V této souvislosti vykresluje především samotného císaře Josefa II. jako člověka veskrze racionálního a pragmatického, dobré i problémové rysy jeho z osvícenství vycházejících, nicméně absolutistických až despotických reforem, jimiž usiloval ovlivňovat životaběh své říše, metropole Vídně, císařského dvora, ale třeba

i činnost dvorních divadel sám samoje-  
diný, na základě svých poznatků a pře-  
svědčení, často tzv. zdravého rozumu.  
Braunbehrens také vyvrací zavedená  
kliše v hodnocení vztahu císaře k Mozar-  
tovi samému včetně domněnky, že skla-  
datele v jeho dobách nejtěžších ponechal  
jeho neblahému osudu – podle Braunbeh-  
rense však pouze jednal podle svého re-  
formněosvícenského přesvědčení, tedy  
velmi ctil Mozartova génia, zvláště uzná-  
val a podporoval jeho význam pro ně-  
meckou hudbu a německou operu, ale  
nebyl zkrátka ochoten umělce přeplá-  
cet, což odpovídá způsobu, jakým Josef  
II. drasticky omezil pompu samotného  
vídeňského dvora.

Autor přirozeně nemohl ponechat na  
pokoji silně vžitou představu o chudin-  
ském pohřbu Mozarta, která vznikla z ne-  
pochopení opět drastické úpravy pohřbí-  
vání, kterou Josef II. nakrátko prosadil,  
platila ovšem právě v době Mozartovy  
smrti. Pohřeb Mozarta do společného  
hrobu zkrátka nebyl chudinský, nýbrž  
odpovídal josefínskému nařízení, kte-  
rým chtěl císař zlepšit hygienické pod-  
mínky měst (proto nařídil pohřbívat  
mimo vlastní město), chtěl omezit po-  
dle něho neracionální náklady na pom-  
pézní pohřby (například drsně omezil  
používání rakví a nařídil společné hroby,  
které se po osmi letech tlení měly opět  
použít!), ale také hodlal dosáhnout ja-  
kési posmrtné demokracie, stejného pří-  
stupu k mrtvým, ať zámožným či chu-  
dým. Vlastní smuteční obřad se proto  
odehrál v kostele a uložení ostatků do  
společného hrobu už bylo v tehdejší  
pojetí jen technickou záležitostí. Ne že  
by právě tohle bylo v odborných kru-  
zích zcela neznámé, jako i další z oněch  
likvidovaných mýtů, autorova síla však  
tkví v přesvědčivém vysvětlení, v citaci  
podstatných materiálů, které věci jedno-  
značně ozřejmují.

Kromě vyvrácených mýtů vyplývá  
z Braunbehrensova přístupu k Mozar-

tovi ještě jeden důležitý poznatek. Ze sou-  
boru okolností Mozartovy existence ve  
Vídni totiž plasticky vystupuje důležitá  
proměna postavení tehdejšího hudební-  
ka – končí éra služebníků v převážně  
šlechtických rezidencích a začíná doba  
svobodných tvůrců, kteří se musejí užít  
koncertováním a vydáváním svých  
skladeb, dosud určených jen svému chle-  
bodárci, na ‘volném trhu’. Mozart byl  
jedním z prvních, a hned v postavení ce-  
lebrity, řekli bychom dnes, z toho mimo  
jiné plynuly jeho problémy, ale také vý-  
hody. Spojoval ve svém životě i tvorbě zá-  
kladní rys své doby – prolínání měšťan-  
ských a šlechtických ideálů, měšťanského  
a šlechtického způsobu života.

Zmiňme ještě pro nás zajímavé tři  
podkapitolky týkající se Mozartových  
cest do Prahy v letech 1786–1787 v sou-  
vislosti s *Figarovou svatbou* a prapremié-  
rou *Dona Giovanniho*, schované ovšem  
v kapitole „Videň v letech 1786 až 1790“.  
Autor se v logice svého výkladu mimo  
jiné obírá i českým národním obroze-  
ním a vůbec situací v Praze, v té zvláštní  
venkovské metropoli bez císařského  
dvora, v níž se svár šlechtického s měš-  
ťanským odehrával samozřejmě trochu  
jinak nežli ve skutečné metropoli Vídni.  
Pohled zvenčí je inspirativní, snad jen  
v detailech už trochu zastaralý, je znát  
badatelská úroveň stará oněch dvacet  
let. Nakolik už jsou třeba zastaralá i ně-  
která vídeňská východiska autora, ne-  
jsem schopen, přiznávám, posoudit, ale  
zřejmě nikoli, jinak by kniha opakovaně  
nevycházela.

Když už jsme u problémů knihy,  
k hlavním patří poněkud nepřehledná  
struktura textu na pomezí mezi chro-  
nologickým a tematickým výkladem.  
Mnohá tvrzení jsou roztroušena v růz-  
ných kapitolách, nebo se naopak v textu  
opakují, dokonce i takřka shodnými for-  
mulacemi, dokonce se opakuje i stejná ci-  
tace. Výklad tím ztrácí tah a je zbytečně  
předimenzovaný, což opticky ještě pod-



poruje poměrně malé písmo, jímž je text vytištěn. Je to překvapující, text byl publikován opakovaně a výklad bylo možno revidovat. V českém vydání k problému trochu přispěla překladatelka, opět Vlasta Reittererová, tím, že se nechala občas trochu strhnout německým originálem do šroubovaných vět s problematickým slovosledem. Text zatěžuje i velké množství citací, nejčastěji z dopisů W. A. Mozarta otci Leopoldovi, ale i jiných dokumentů. Nebýt toho všeho, četla by se kniha jako detektivka, takhle přece jen asi osloví spíše odborníky než běžné čtenáře, což je škoda. Ani obrazová příloha není moc reprezentativní, a to i úroveň tisku, výtečný je ovšem obsáhlý soupis mozartovských pramenů a literatury a jmenový rejstřík.

Nic to však nemění na skutečnosti, že se v češtině konečně objevil věcný pohled na Mozartův život. Stejně tak je zřejmé, že se Vlasta Reittererová, dnes jedna z nejpoučenějších v otázkách vídeňské hudby, vyrovnala na úrovni s obtížným úkolem, nepovšiml jsem si žádné nepřesnosti nebo omylu, výstižné jsou také upřesňující poznámky, kterými text dovybavila. Vezmeme-li v úvahu její podíl na všech třech publikacích, přispěla k mozartovskému výročí u nás hodně výrazně.

### ***Zamilované dopisy manželce***

Třetí knížka je vhodným doplňkem Braunbehrensovy monografie.<sup>3</sup> Obsahuje Mozartovy dopisy jeho ženě Konstanci, dva z počátku jejich vztahu z roku 1782, včetně onoho známého, v němž Mozart své zatím ještě milé vyčítá, že si od neznámého muže nechala při frivolní spo-

3 *Dobré ráno, milá ženuško!*, Mozartovy dopisy Konstanci, k vydání připravila Silke Leopoldová, překlad Vlasta Reittererová, Praha: Editio Bärenreiter 2006, 125 stran.

lečenské zábavě měřit lýtko. A pak sérii dopisů z let 1789–1791, které Mozart své ženě posílal z cest po Evropě, případně z Vídně do lázní, kde se léčila. Úhledná drobná knížka na lehkém papíře s elegantní obálkou tedy obsahuje především pěkné počtení, vzhled do vztahu manželů, je jakýmsi okénkem do Mozartovy domácnosti i do jeho zamilovaného srdce a možná daleko nejvíc do jeho hravé povahy. Četba vhodná pro chvíle odpočinku, i když skýtá i poučení nejen v dopisech samotných, ale také v obsáhlých vysvětlujících komentářích editorky Silke Leopoldové, opět doplněné překladatelkou Vlastou Reittererovou. Na rozdíl od předchozí monografie je její překlad dopisů brilantní, výtečně se vyrovnala také se skutečností, že v dopisech sama Konstancie spolu se svým druhým mužem znečitelnili některá místa a ne vše tedy umíme přesně interpretovat.

Mozartovskou korespondenci v úplnosti v češtině vydánu nemáme, Reittererová se musela vyrovnat především s výborem z dopisů, který v roce 1956 (také k jubileu!) vydal František Bartoš. Vydat komplet dopisů se tedy jeví jako náročný úkol dneška, který jistě nemůže a ani nechce jakkoli suplovat tato knížka. Je především drobným skvostem, který je krásnou gratulací k Mozartovu výročí a možná i vhodným dárkem – škoda, že nebyla k mání už k valentýnskému svátku zamilovaných.

Uvedené tři publikace jsou tedy potěšitelným obohacením domácí spíše skrovné mozartovské literatury. Především jsou všechny originální inspiračním přístupem ke geniálnímu skladateli, jakkoli přirozeně nepostrádají problémy. Nakladatelství H&H oznamuje také další publikaci Volkmaru Braunbehrense, a sice o Antoniu Salierim – myslím, že je na co se těšit.

**Josef Herman**

# Larisa Solncevová o Petru Bogatyrevovi a folklorních tradicích v českém divadle

Profesorka katedry teorie a dějin zahraničního divadla Ruské akademie divadelního umění (GITIS) Larisa Pavlovna Solnceva (nar. 1924 v Novosibirsku), která od roku 1958 pracuje také ve Státním uměnovědném institutu (od roku 1980 zde vede oddělení lidové umělecké kultury), začala brzy po absolvování teatrologické fakulty tehdejšího Státního institutu divadelního umění Lunačarského a v souvislosti s aspiranturou a získáním titulu kandidát věd o umění pracovat na cyklu přednášek Divadlo zemí východní Evropy. Předmětem jejího vědeckého zájmu se pak stalo divadlo střední a východní Evropy a v jeho rámci na předním místě také české a slovenské divadlo: mj. vydala v roce 1962 monografii *Čechoslovackij teatr segodnja* (Československé divadlo dnes) a v roce 1995 knihu *Teatr v duchovnoj žizni čechov i slovakov* (Divadlo v duchovním životě Čechů a Slováků). Poslední její vydanou prací je knížka *Folklornyje tradicii v češskoj teatralnoj kul'ture* (Folklorní tradice v české divadelní kultuře); vydalo ji petrohradské nakladatelství Aletheia v roce 2004.

Knížku tvoří několik esejů: na úvodní, věnovaný Petru Bogatyrevovi, navazuje práce s názvem „Tradicija i avangard“, věnovaná E. F. Burianovi a jeho inscenacím lidové poezie a lidových her, další („Rožděstvo v češskoj narodnoj kul'ture“) podává v souvislosti s pojednáním o slavení Vánoc, jejichž scénické prvky se zmiňují v závěru, vlastně stručnou rekapitulaci českých kulturních dějin od Velké Moravy po národní obrození, čtvrtý esej se zabývá podkrkonošskými amatéry ve vztahu k divadlu profesionálů a Solncevová se v jeho rámci dostává od lidového a tzv. sousedského a ochotnického divadla přes Kopeckého rekonstrukci *Hry*

*o umučení a zmrtvýchvstání Spasitele a Pána našeho Ježíše Krista* a její osudy až k představení pražského Národního divadla *Pašije aneb Teatrum passionale...* z roku 1998, jehož dramaturgem byl Miloslav Klíma a režisérem Zbyněk Srba a u kterého měl důležitou roli Vojtěch Rón jako odborný poradce. V posledním eseji s titulem „Posle folklora (Vmesto zaključeniija)“ vyjadřuje na základě úvahy o představeních amatérského souboru Krakonoš, loutkového divadla Buchty a loutky i Divadla Járy da Cimrmana přesvědčení, že ani české divadlo 21. století nepostrádá rysy, které lze odvodit z tradice lidového divadla.

Postavou přímo představovanou nebo aspoň tak či onak tušenou v pozadí všech těchto esejů Larisy Solncevové (také editorky knihy *Petr Grigorjevič Bogatyrev. Vospominanija, dokumenty, staťji*, vydané petrohradským nakladatelstvím Aletheia roku 2002) je právě Petr Bogatyrev, který spolupracoval s E. F. Burianem, když inscenoval své *Lidové suity*. Bogatyrev ovšem psal také o scénických prvcích slavení Vánoc (i když na Slovensku a z teoretického hlediska proměnlivosti funkcí folklorní tvorby) a zabýval se ve své knize *Lidové divadlo Čechů a Slováků* i sousedským divadlem provozovaným na místech, na která ho následovala Solncevová. Úvodní esej „Petr Grigorjevič Bogatyrev i češskaja teatral'naja kul'tura“ je současně také jakýmsi shrnutím vzniku jmenované knihy: slavná studie vyšla v Praze 1940, tj. v době, kdy se její autor už přestěhoval zpátky do Ruska (tedy SSSR).

Autorka rekapituluje vědeckou dráhu folkloristy, etnografa a teatrologa Petra Bogatyreva (1883–1971), která začala na moskevské univerzitě, kde se sblížil s Romanem Jakobsonem, s nímž spolu-

pracoval i jako spoluzakladatel Moskevského lingvistického kroužku (oba byli také v intenzivním styku s petrohradským sdružením OPOJAZ [Obščestvo poetičeskogo jazyka] Viktora Šklovského a Jurije Tynjanova: obě sdružení byla kolébkou ruského formalismu). S Jakobsonem také už roku 1919 vypracoval „systém způsobů sběru a zaznamenávání scénicko-hrových fenoménů ruské lidové kultury“. Plodem jejich pozdější spolupráce v tomto oboru byla stať „Folklor kak osobaja forma tvorčestva“ (Folklor jako zvláštní forma tvorby, 1929), která znamenala zásadní rozchod s pozitivistickou literárněvědnou orientací studia lidové kultury. To už stejně jako R. O. Jakobson i (například) N. S. Trubeckoj působil Bogatyrev v Praze, kde se všichni ocitli v souvislosti s vlastně vynucenou emigrací ruských intelektuálů na počátku 20. let, a to také jako zaměstnanec (překladatel) sovětského zastupitelství, které ovšem získalo oficiální postavení až po normalizaci diplomatických styků mezi ČSR a SSSR v roce 1934.

Spolu s Jakobsonem, který se stal vedle Jana Mukařovského nejvýznamnějším představitelem českého strukturalismu, se od počátku (1926) podílel na aktivitách Pražského lingvistického kroužku. Pokud jde o divadlo, které Bogatyreva od studentských let lákalo (takže se dokonce rozmýšlel mezi herectvím, protože k němu zřejmě měl talent, a uměno-vedou), začal se nejdřív vědecky zabývat loutkovým divadlem, a to samozřejmě také jeho lidovou variantou: Solncevová, která uvádí čtenáře do tehdejší situace loutkářství v ČSR na základě rekapitulace jeho vývoje od 18. století, sleduje Bogatyrevův zájem i plody tohoto zájmu od studie (mimochodem první, kterou napsal za ruskými hranicemi) *Češskij kukol'nyj i ruskij narodnyj teatr* (České loutkové a ruské lidové divadlo) přes články uveřejňované zejména v pražském ruském časopise *Central'naja Jevropa* až ke

známé (a ovšem opravdu ne úplně přesvědčivé) polemice s Otakarem Zichem z roku 1938.<sup>1</sup> Spor o samotné pojetí loutek a loutkového divadla (obsažené v Zichově stati „Loutkové divadlo“ z roku 1923) také poukazuje k tomu, proč se loutkové divadlo stalo takovým významným a vděčným předmětem zájmu evropské avantgardy.<sup>2</sup>

Polemiky se Zichem zařadil Bogatyrev i do své už zmíněné ‘hlavní knihy’ *Lidové divadlo české a slovenské*, které věnuje Solncevová největší pozornost. Ukazuje, jak se rodila z dílčích článků a studií a upozorňuje na souvislosti jejího vzniku s těmi tendencemi v avantgardním divadle, které neoriginálnějším způsobem uplatnil E. F. Burian, když po inscenaci lidové poezie *Vojna* z roku 1935 vytvořil přímo z lidových her, konkrétně Hry o svaté Dorotě, Saličky a Žebavého Bakuse, svou první *Lidovou suitu*, která měla premiéru v červnu 1938.<sup>3</sup> Sám Bogatyrev napsal v úvodu ke sborníku svých prací *Voprosy teorii narodnogo iskusstva* (Otázky teorie lidového umění) vydaného v Moskvě 1971, že jako stimul k napsání knihy mu posloužila konference pořádaná E. F. Burianem v rámci festivalu D 37. Bogatyrev zde přednesl referát o lidovém a českém divadle a to motivovalo

1 Ve stati s názvem „Príspevok ke skúmaniu divadelných znakov. K otázke vnímania znakov bábkového divadla“, *Slovenské smery umelecké a kritické* 5, Bratislava 1937–38: 238–246. Bogatyrev vytýká Zichovi (z jakési strukturalistické ortodoxie) právě to, že loutky nebere v rovině znaku.

2 Editoři Ivo Osolsobě a Miroslav Procházka zahrnuli Zichovu stať do 2. vydání jeho *Estetiky dramatického umění* z roku 1987 a M. Procházka (a nikoli M. Pražák, jak uvádí omylem LS) se vrátil k Bogatyrevově polemice s ní ve své studii „Spor o povahu jednoho typu divadla“, obsažené ve sborníku *Vědecký odkaz Otakara Zicha*, vydaném v Brně 1981 (a nikoli v samotném 2. vydání *Estetiky*).

3 *Druhá lidová suita* (Vojáci sv. Řehoře, Komédie o Františku a Honzičkovi, Jak se kdysi v Čechách strašivalo) měla premiéru v květnu následujícího roku. Významem a podobou dvou předcházejících inscenací (*Vojny* a *První lidové suity*) se L. Solncevová především zabývá v druhém eseji věnovaném Emilu Františku Burianovi.

E. F. Buriana k práci na zmíněných lidových hrách: Burianova verze sv. Do roty se i podle Adolfa Scherla<sup>4</sup> opírala o velké množství dochovaných variant, ale především o obě verze, které Bogatyrev otiskl (kromě dalších textů českých a slovenských her) ve své knize.<sup>5</sup>

*Lidová suita* měla premiéru v rámci divadelního programu velké „Výstavy pražského baroka“ ve Valdštejnské zahradě v roce, kdy mnichovskou dohodou skončila ‘první republika’. Bogatyrevův i Burianův zájem o lidovou kulturu živý stejně jako zájem o českou klasiku (konkrétně o Klicperu) také historickým kontextem, pramenil ovšem právě tak jako Bogatyrevův zájem o loutkové divadlo ze samotného protinaturalistického zaměření avantgardy, které se stýkalo se zájmem pražské strukturalistické školy o „znakovou“ povahu avantgardního a ovšem právě i lidového a loutkového divadla: Bogatyrevova spolupráce s E. F. Burianem byla jedním z projevů tehdejšího těsného sepětí inovačních snah v divadle a teatrologii a uměnovědě vůbec, o čemž svědčí i množství Bogatyrevových článků otištěných v Programu D 38, které Solncevová vypočítává.

Bogatyrev se samozřejmě inspiroval také Jindřichem Honzlem, a to hlavně teoretikem Honzlem. Tak se Bogatyrev, jak také Solncevová upozorňuje, ve své knize odvolává například na Honzlovu definici divadelního prostoru: „*Jeviště je místem dramatického děje tak skuteč-*

*něného, aby byl vnímatelný divákovi*“.<sup>6</sup> Mimochodem, kapitola „Jevištní a divadelní prostor“ patří k nejzajímavějším částem Bogatyrevovy knihy; nechápu jenom tvrzení Larisy Solncevové, že tuto kapitolu ruské vydání neobsahuje. Mám ovšem k dispozici jen vydání z citovaného sborníku (ale žádné jiné, pokud vím, neexistuje), kde je uvedena pod novým, a vzhledem ke svému obsahu, podle mého názoru, výstižnějším názvem „Jeviště a hlediště“; Bogatyrev ji obohatil o další dokladový materiál, takže ruské vydání má přibližně dvojnásobný rozsah, ale původní znění, zařazené ovšem až za nové příklady, obsahuje vlastně celé.

Honzl se velice zasloužil o seznámení zainteresované české veřejnosti s ruskou avantgardou. Pochopitelný zájem české avantgardy o ruské divadlo nebyl ale zcela jednosměrný: viz Mejercholdova slova o Praze jako městě, které v divadle střední Evropy přebralo úlohu Berlína a Vídně, pronesená při jeho dvojí návštěvě v Praze v roce 1936, konkrétně v Osvobozeném divadle (v jehož protagonistech viděl jedině skutečné současné pokračovatele komedie dell’arte) a v D 37. Solncevová o této návštěvě vykonané cestou do Paříže i zpět podrobně píše. Vedle Mejercholdových slov tam cituje také (v druhé kapitole své knížky věnované EFB) nadšený ohlas, který mělo E. F. Burianovo režijní umění i jeho cítění hudebníka (a také konkrétní způsob, jakým si počíná na zkouškách) u básníka a dramatika S. Trefťakova (skončil mimochodem roku 1939 stejně jako Mejerchold).<sup>7</sup>

4 Scherl, A. „E. F. Burian divadelník (1923–1941)“, in: Obst, M., Scherl, A. *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962: 270.

5 Ve druhém eseji zařazeném do recenzované knížky cituje Solncevová (na s. 34) další pasáž z Bogatyrevova úvodu k ruskému sborníku jeho prací, kde na adresu EFB také říká: „Měl jsem štěstí, že jsem mohl pokračovat ve své práci v oblasti lidového divadla paralelně s tímto neobyčejně talentovaným režisérem, hudebníkem a hercem. E. F. Burian sledoval mé statě a své ohlasy na ně uveřejňoval v tisku. Z druhé strany, Burianova práce na inscenacích lidových suit mi pomohla v práci na mé knize“ (srov. Bogatyrev, P. G. *Voprosy teorii narodnogo tvorčestva*, Moskva 1971: 7–8).

6 Tuto definici najdeme v důležité Honzlově stati „Prostorové problémy divadla“ z roku 1933, kterou otiskujeme v tomto čísle *Disku* na s. 81–89.

7 U obou sehrálo roli obvinění z trockismu, kterého (s jeho možnými – nejhoršími – následky) se po válce tak bál E. F. Burian: kvůli tomu provedl (1953) takovou kajícínou sebekritiku svého postoje k Majercholdovi, proti jehož pronásledování v SSSR se koncem třicátých let rázně veřejně postavil (viz *Kroniku Armádního uměleckého divadla* sestavenou Z. Kočovou a vydanou 1955, s. 278–280).

Speciální teoretickou problematikou se autorka knížky *Folklorní tradice v českém divadle* ve svém eseji věnovaném Petru Bogatyrevovi nezabývá, takže ani nezmiňuje polemickou stať (původně přednášku) Jiřího Veltruského, kterou její autor z různých důvodů (uvádí je v poznámce k tištěnému znění) uveřejnil česky poprvé až v *Divadelní revui* č. 1, 1992 (dnes ji má zájemce k dispozici i ve sborníku Veltruského studií a článků *Příspěvky k teorii divadla*, který vznikl díky Janě Patočkové a vydal ho Divadelní ústav roku 1994).<sup>8</sup> Jestli jsou Veltruského námitky proti rozšířenému pojetí „hraní rolí“ (a vůbec proti tendenci „přehánět rozsah divadelnosti v životě“) a jeho zpřesnění Bogatyrevových tvrzení zcela oprávněné (viz *Příspěvky*: 52–53), je jeho odmítnutí Bogatyrevovy teze o proměně a proměnlivosti jako zásadním atributu divadelnosti tak trochu daní poněkud dogmatickému uplatňování teorie znaků: v souvislosti s úsilím specifikovat to, co zakládá divadlo a divadelnost, stojí za to o ní i dnes diskutovat.

Tato teze, která patří k základu Bogatyrevova uvažování (ne náhodou zní název Jakobsonovy stati o něm z roku 1976, kterou Solncevová několikrát cituje, „Expert in Transfiguration“), vede totiž přímo k úvaze o tom, jak se právě v divadle realizuje ono „jakoby“, které je základem každé mimeze (ve smyslu ‘zpodobování’). Najde se pro to – jenom zůstaneme-li na půdě strukturalismu – dost dokladů v Honzlově stati „Pohyb divadelního znaku“; pokud jde o doklady z historie i praxe současného divadla, rozhodně není nutné zdůrazňovat, jak se tato proměna a proměnlivost uplatňuje

8 Veltruský ve „vysvětlivce“ píše: „Reakce proti omezením Zichovy teorie a její původní strnulosti vedly skutečně k jisté metodologické nepřesnosti, zejména ze strany Bogatyrevovy a Honzlovy, která nezvykle kontrastovala s vědeckou úrovní charakteristickou pro lingvistiku, literární teorii a estetiku. Napadal jsem to, snad až příliš přísně, při několika příležitostech“ atd. (Viz *Příspěvky*, s. 51)

v baroku, ale stačí se znovu pozastavit nad tím, jak se tato vlastnost projevuje nejen v herectví (a to bez ohledu na to, vezme-li si herec paruku, nebo si v příslušné roli nechá svou pleš), ale i při fungování předmětů. Copak způsob, kterým se měnily předměty v Grossmanově a Fárově inscenaci *Krále Ubu* (pojedává o ní v tomto čísle *Disku* Kateřina Miholová), nefiguroval v zahraniční kritice právem jako doklad její divadelnosti?

Je jasné, že jde o proměnu a *proměnlivost* v rámci *jakoby*, a ne o dokonanou přeměnu v tom smyslu, že by v ni divák uvěřil: nemůže tedy platit Veltruského námitka, že se herec přece neproměňuje doopravdy. Vtip spočívá přece v tom, že jde právě o ‘pouhou’ *možnost* (která má takový význam už v Aristotelově argumentaci rozdílu mezi tím, čím se zabývá historik, a čím dramatik). Ale ať je to s Bogatyrevovými či Veltruského omyly jakkoliv, jsou jejich teze a argumenty rozhodně inspirativnější než rozměňování cizích tvrzení, jímž se ucházejí o pozornost různí zkušení i nastupující věční nedoukové, kterých je v teatrologii (možná i vzhledem k tomu, že do vnitřního ústrojenství tak komplexního fenoménu, jako je divadlo, opravdu není pro člověka ‘mimo’ tak snadné proniknout) bohužel tolik.

Pokud jde o inspirativnost Bogatyrevova přínosu folkloristice, etnografii i teatrologii a dokonce divadelní praxi, není nutné ji dokládat jenom Burianovými *Lidovými suitami*. Larisa Solncevová ne náhodou uvádí hned na začátku své knížky slova vynikajícího badatele v oblasti lidového divadla Vojtěcha Róna, který mluví o tom, jak ho Bogatyrevova kniha fascinovala málem od dětství.<sup>9</sup> Uveřejňuje rovněž na konci eseje věnovaného přímo Bogatyrevovi dopis prof. Jana Kopec-

9 Jde o Rónův příspěvek do už citovaného sborníku *Petr Grigorjevič Bogatyrev. Vospominanja, dokumenty, statji*, jehož je autorka recenzované knížky editorkou.



kého, také autora proslulého textu *Komedie o umučení a zmrtvýchvstání Spasitele a Pána našeho Ježíše Krista*, který vznikl rekonstrukcí lidové hry.<sup>10</sup>

Kopecný Bogatyrevovi 28. ledna 1968 píše,<sup>11</sup> že otištěný text, který mu současně posílá, by bez jeho knihy a jeho přednášek, které slyšel v semináři Jana Mukařovského ještě jako student, nevznikl. Kopecný se také zasazoval o nové vydání Bogatyrevovy 'hlavní knihy': všechno vypadlo díky Ladislavu Fikarovi, tehdejšímu řediteli nakladatelství Čs. spisovatel, nadějně, bohužel vše se domlouvalo v podivném roce 1968:<sup>12</sup> Petr Bogatyrev dokonce přijel do Prahy, a to 21. srpna, takže se stal svědkem okupace Československa mocí, před kterou kdysi do téže země emigroval k prospěchu české

i ruské kultury a kde také vytvořil to, co je z jeho díla nejvýznamnější.<sup>13</sup>

Jestli jsem napsal, že teoretickými otázkami souvisejícími s Bogatyrevovým odkazem ruské i české teatrologii se Larisa Solncevová hlouběji nezabývá, neměla to rozhodně být výtka. Knížka je především dalším vyjádřením jejího soustavného zájmu a (nedá se to říct méně pateticky) lásky k české kultuře a divadlu na prvním místě a obsahuje nejenom mnoho informací pro ty ruské čtenáře, kteří českou kulturu nesledují, ale i některé podněty pro českou teatrologii, jak je pohled z jiné strany při náležitě kvalifikaci i hlubokém zájmu toho, kdo se dívá, umí poskytnout.

Jaroslav Vostrý

## Portrét jako obraz procesu hledání sebe sama

*Galerie Rudolfinum přivádí systematicky od poloviny devadesátých let do Prahy významné osobnosti současného světového umění, z nichž podstatná většina tak či onak pracuje s médiem fotografie. Dozajista nerealizuje ředitel a hlavní kurátor*

*galerie, Petr Nedoma, tento přehled s touto ilustrovat moderní dějiny fotografie. Činí tak ale se zjevnou snahou ukázat aktuální trendy umělecké tvorby, ve kterých fotografie sehrává nezastupitelnou roli. K výrazným dílům soudobého umění*

10 Jan Kopecný s ní přišel nejdřív za E. F. Burianem, kterému ale v jejím uvedení zabránila smrt. Ujala se jí činohra Státního divadla v Brně, konkrétně dramaturg Bořivoj Srba a režisér Evžen Sokolovský. Byla to pak (1966) jedna z nejpozoruhodnějších (ne-li vůbec nejpozoruhodnější) Sokolovského inscenace, i když Paloušova v Realistickém divadle, odvolávající se – na rozdíl od Sokolovského expresivního pojetí – bezprostředně na 'způsoby' lidového divadla, byla také působivá: Larisa Solncevová dovede obě inscenace ocenit z vlastní zkušenosti.

11 Všechny Kopecného citované dopisy má LS z Archivu ruské akademie věd, kde je uložena Bogatyrevova pozůstalost.

12 V důsledku známého vývoje se ani Jan Kopecný, ani Ladislav Fikar, nemilosrdně vyřazení normalizačním režimem z působení v kultuře, o vydání knihy *Lidové divadlo*

české a slovenské už rozhodně starat nemohli, a tak nebyla znovu vydána dodneška, natož s těmi doplňky, které Bogatyrev přičinil pro ruské vydání; ty neobsahuje ani slovenské vydání, pocházející z téhož roku jako ruské, v překladu Antona Kreta (Bogatyriov, P. *Lidové divadlo české a slovenské*, Bratislava 1971). Česky vyšel zásluhou Jaroslava Krále (shodou okolností ve stejném roce) sborník kratších Bogatyrevových prací, které – píše Král a má do značné míry pravdu – „jsou charakteristickou formou Bogatyrevova vědeckého projevu“: Bogatyrev, P. *Souvislosti tvorby (Cesty k struktuře lidové kultury a divadla)*, Praha 1971.

13 To znamená i další dvě velké studie *Magičeskije dejstva, obrjady i verovanija Zakarpatja a Funkcii nacionalnogo kostjuma v Moravskoj Slovakií*. Vedle vědecké činnosti Bogatyrev ale také překládal a jeho dílem je ruský překlad *Švejka* (jehož autorovi věnoval soustavnou pozornost) i – například – Tylova *Strakonického dudáka*.

*jistě patří ztišené a kontemplativní portrétní cykly nizozemské umělkyně Rineke Dijkstrové, představené v Rudolfinu během hlavního (tj. letního) výstavního termínu roku 2006.*

Dříve než se pustí do hodnocení, musí se každá slušná recenze výstavy, publikace a vlastně jakéhokoliv uměleckého počinu nutně prokousat fázemi popisu, interpretace a kontextuální analýzy. Ve všech recenzích o výstavě Rineke Dijkstrové to na české mediální scéně již všichni příslušní novinoví i časopisečtí kritici udělali a udělali to vesměs ve vazbě na texty obsažené v předmluvě a doslovu objemného katalogu, jejichž autory jsou Hripsimé Visser, resp. Urs Stahel, takže se zdá, že v souvislosti s 'rudolfinskou' výstavou nizozemské portrétistky už není vlastně o čem dále psát, kdyby...

Ono kdyby souvisí s konstatováním, že text Urse Stahela přímo vybízí k úvahám souvisejícím doslova a do písmene s uměnovědnou prací okruhu autorů soustředěných okolo časopisu *Disk*.

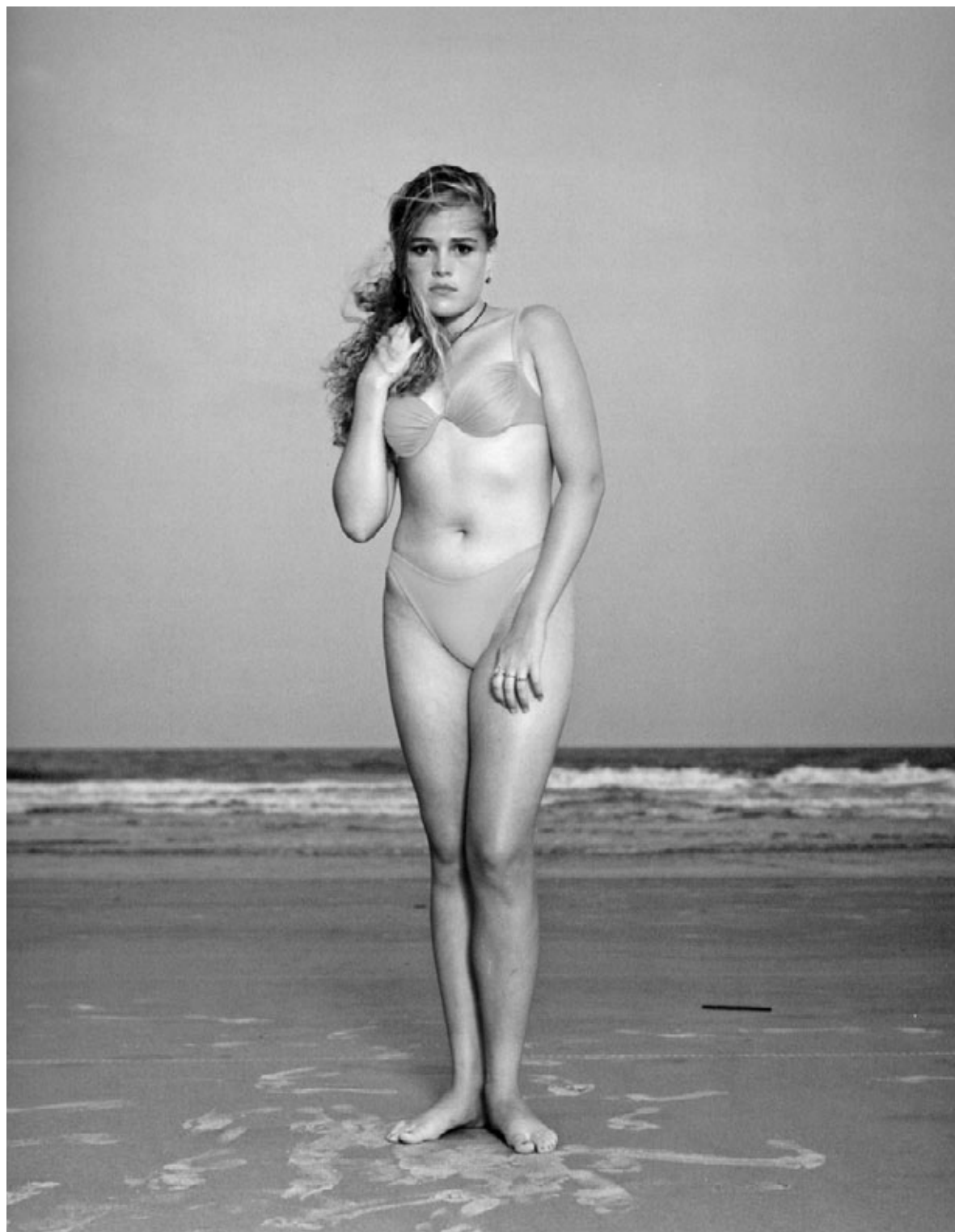
Stahelova esej je napsána s velikým přehledem po dějinách fotografie a je z ní cítit i to, jak pečlivě autor zvažuje křehké vztahy mezi fotografií a tradičními uměleckými disciplínami a vřazuje tak portrétní série Rineke Dijkstrové precizně do proudu nejenom fotografického portrétního. Dnes triapadesátiletý Stahel (narozený 1953 – mnemotechnická pomůcka k zapamatování věku i ročníku se letos člověku přímo nabízí...) nezapře ve své studii, že je ředitelem a kurátorem Fotomusea Winterthur, a z jeho textu vyzáří touha po dosažení minuciózní přesnosti – nevynechá zhola nic, co se jakkoliv váže k problematice portrétního. Popisuje pečlivě vznik portrétního snímku v 19. století a ukazuje, do jaké míry byl výsledkem malé privátní inscenace ve studiu naplněném celou řadou mnohdy bizarních kulis a doplňkových předmětů, neopomene připomenout osvětlovací techniku, pracující s důmyslně technicky vyřešeným

► Rineke Dijkstra, Kolobrzeg, Polsko,  
26. července 1992

systemem regulování denního světla tak, aby bylo možné obdržet působivou atmosféru portrétního. Vzpomíná Nadara a na příkladu jeho portrétního Baudelaira zdůrazňuje, do jaké míry byl tehdejší fotograf režisérem, scénickým výtvarníkem a případně i choreografem ukazujícím na výsledném portrétní, jak si on i sám portrétovaný představují a vidí 'Baudelaira'. Ještě dlouho ve 20. století se takový styl inscenované portrétní fotografie používal (jakkoliv efektivnější elektrické osvětlení, dost často ke škodě věci, nahradilo přirozené denní osvětlení) pro portréty, ať už pořizované s větší či menší okázalostí v momentech významných privátních, náboženských nebo společenských událostí (při křtu, narozeninách, svatbě, absolutoriu školy, nástupu vojenské služby, atd.) a v mnohem redukovánější formě pro účely identifikační (občanská identifikace, pasy, řidičské průkazy atd.).

Jak je Stahelova studie pečlivá v popisu onoho portrétního inscenačního aktu navazujícího a také – na základě demokratického principu tkvícího inherentně v podstatě fotografie – nahrazujícího v průběhu 19. století tradiční malovaný portrét, tak je přesná v soupisu důvodů, které vedly k tomu, že inscenovaný portrét byl zhruba od přelomu druhé a třetí dekády dvacátého století stále více překrýván portrétem reportážním, u kterého bylo především potlačeno vědomí portrétovaného o momentu zachycení snímku. Čím dále tím méně 'portrétovaný' věděl, nebo ještě lépe – tušil, že je vůbec portrétovaný. Stahel pozorně ukazuje, že to nebyl ani zdaleka jenom důsledek technického rozvoje ve fotografii samé, ale také logický důsledek posunu ve výzkumu skrytých vrstev lidského myšlení, podvědomí a rozvoje psychoanalýzy, které se promítaly do proměny cel-





kového společenského klimatu. Fotograf přichází stále blíže k portrétovanému, vtírá se všemožnými triky do jeho soukromí a tiskne spoušť svého fotoaparátu v nejnemožnějších a nejneočekávanějších situacích. Stahel objektivně popisuje jak důvody vedoucí k tomuto stylu práce, tak strategie, kterými se onen paparazziiovský pohled vyznačuje, nicméně nesnaží se ani příliš zakrývat svou nechuť k evidentní povrchnosti takového bulvarizujícího přístupu k problematice portréту a s neskrývaným entuziasmem uvádí, že od sedmdesátých let se objevuje celá řada významných tvůrců reagujících na tento trend způsobem, který se – zejména po formální stránce – může jevit anachronický, ale který směřuje zpět k promyšlenému konceptu.

Během toho, co si připravuje půdu k analýze portrétních cyklů Rineke Dijkstrové, uvádí Stahel snad všechna nepřehlédnutelná díla fotografického portréту, která by z jakýchkoliv důvodů mohla být předobrazem práce analyzované autorky: Od hravě ironizujících prací Urse Lüthiho a genderově podbarvených inscenovaných projektů Cindy Shermanové přes Richarda Avedona a Irvinga Penna, brouzdajících s velkoformátovou kamerou dálnice amerického středozápadu, či putujících od městečka k městečku se speciálním 'polním' stanovým ateliérem, k vysoce promyšleným studiím Diany Arbusové, skrývaným za masku bizarnosti – přehlušující, zatemňující a především zaměňující dost často pravý smysl jejích zžíravých esejů o humanitě za jakousi zdánlivě povrchní vizuální atraktivitu, k atraktivně vizuálně našlehaným portrétům Roberta Mapplethorpa a konceptuálně promyšleným, leč nedostatečně temperovaným, zato vřele kurátorsky hodnoceným, sociolo-

gizujícím fotografiím Thomase Ruffa... Kterékoliv z uvedených, neobyčejně výrazných děl by se mohlo promítat do práce Rineke Dijkstrové, ale jak Urs Stahel správně uvádí – i při vědomí toho, že je těžké přijít ve 21. století s něčím absolutně novým – neděje se tak. Dijkstrová pečlivě buduje vlastní cestu, přičemž to, co její práce spojuje s oněmi shora uvedenými, je především kvalita skladebné přípravy, pečlivé promyšlení inscenačního aktu.

Dijkstrová vyhledává svoje modely v lokalitách, které jsou především 'jejími' lokalitami. Fotografuje na plážích moří a oceánů, ve školách, vojenských akademiích i výcvikových táborech, v zákulisí arén, stejně jako v depresivní sterilitě porodnic. Pečlivě zvolenému prostředí odpovídá i pečlivě zvolená póza, přestože Dijkstrová na první pohled žádnou pózu svým modelům nenutí, ba naopak, říká lidem před objektivem svého aparátu, aby zaujali takovou pózu, jakou sami chtějí zaujmout, jaká je pro ně adekvátní tak, aby je co možná nejlépe vyjádřila. Jak by ale jakákoliv póza mohla být přirozenou tváří v tvář objektivu aparátu a v situaci, kdy je někdo požádán, aby 'postál' před objektivem? Není tu už to všechno haraburdí uměleckého portrétního fotografického ateliéru 19. století, ani snůška víceméně odporných předmětů z komunálních fotografických provozoven století nedávno minulého. Je zde prostředí, ve kterém se fotografovaní pohybují z vlastní vůle a zhusta ho dobře znají, ale už sama situace strnutí před aparátem je krajně nepřirozená a fotografovaní by jenom těžko zakryli fakt, že je jim pózování před aparátem žinantní, protože – nejspíš podvědomě – cítí, že bude cosi odhaleno, co sami neumějí dobře definovat...

Tím se vlastně dostáváme k tomu, co je podstatné na fotografiích Rineke Dijkstrové a co je na jinak neobyčejně přesné esejí Urse Stahela popuzující.



Aby se dobral podstaty portrétních cyklů Rineke Dijkstrové, odvolává se Stahel na Lessingova *Laokoona*. Je možná docela zajímavé, že německy píšící Švýcar pracuje se slavným pracovním vydáním *Laokoona*, publikovaným v angličtině baltimorskou Johns Hopkins University, ale je ještě zajímavější, co z tohoto klasického díla, srovnávajícího možnosti a hranice, stejně jako průniky vizuálního umění a literatury, vyčte pro předmětnou studii. Lessing není na pochybách, že umělec má zachycovat ve svém díle nikoliv vyvrcholení děje, ale situace, které k vyvrcholení děje vedou, neboť jedině tak, „v postupném prožívání procesu změny“, ve vciřování se do událostí a do emocí událostmi vyvolaných, může divák respektive čtenář porozumět sdělení a dospět tedy ke katarzi. Stahel přitom tvrdí, že Dijkstrová reaguje na Lessinga a třebaže jsou její portréty neobyčejně blízké klasickému malířskému portrétu, vědomě zachycuje své objekty v „postklimaxovém“ momentu odporujícím klasickému umění. V tom spočívá, podle mého názoru, kardinální omyl jeho studie. Co by mohlo být stavem uvolnění na obraze mladého člověka pózujícího v plavkách na mořské pláži, když držení jeho těla, každý sebe-menší detail držení paží prozrazuje, že si toto už ne dítě, ale ještě nikoli dospělý člověk, neví se svým tělem vůbec rady, že se do něj nemůže vejít, nebo naopak, že je pro něj tělo moc velké, ruce a nohy příliš dlouhé, že neví, co si s nimi počít, že je se svým tělem totálně nespokojený, že se za své tělo prostě a dětsky nefalšovaně stydí? Co to je za stav uvolnění, když si mladý frekventant vojenské školy po prvním tréninku na Golanských výšínách nebo začínající pikador evidentně teprve po momentech první praktické zkušenosti začíná natvrdo uvědomovat, na co se vlastně dal. Obraz mladičké prvorodičky může nepochybně symbolizovat moment uvolnění po právě přestálých chvílích těžkých bolestí, ale je daleko více

odrazem probíhajícího duševního přelomu, procesu zvykání si na situaci, kdy mladičká dívka je náhle ženou, dárkyní života se vši tušenou nejistotou novosti i budoucího vývoje.

Časosběrné cykly jsou nad jiné výmluvným procesem hledání vlastní identity každého z mladých lidí, kteří se stali objekty pro Rineke Dijkstrovou. Fotografie v těchto cyklech snad ještě více ukazují k onomu probíhajícímu sebeuvědomovacímu procesu, oscilujícímu – poté, co fotografa požádala svůj model, aby zaujal postoj, který by ho mohl co nejlépe demonstrovat – mezi pokusem o scénické jednání v pravém smyslu toho slova a více či méně mlhavou představou o mediálním sebescénování celebrit, tak jak ho mladý člověk vnímá podle teritoria, kde vyrůstá. Co odlišuje a co spojuje mladou dívku z polského Kolobrzegu a ostrova Hilton Head? Jistě, jedna je mnohem více vychovaná mediálními tanečky okolo hollywoodských hvězd a nekonečné řady voleb různých miss čehokoliv, zatímco druhá je v tomto smyslu možná přidušená nekompromisní klerikální výchovou, ale až na detaily rukou téměř stejné postavení ramen a boků signalizuje neurčitost, zatažení se ‘do sebe’, hledání, očekávání, tázání se po budoucnosti a tedy především – nejistotu. To – a nikoliv odraz momentu klidu po vyvrcholení – jsou ve skutečnosti obrazy Rineke Dijkstrové. Vyzývají nás k pečlivému a pozornému studiu, k přístupu bez předsudků, respektive pre-koncepcí. A pro nás, kteří o umění uvažujeme a občas i trochu píšeme, jedno memento: Umění se nestává uměním tím, když nebo jak sofistikovane o něm píšeme, ale když nás buď krystalicky čistě a nezáludně, nebo třeba velmi promyšleně vyzve na cestu vnímání a prožívání prostřednictvím básnivě podmanivého jazyka smyslového výrazu.

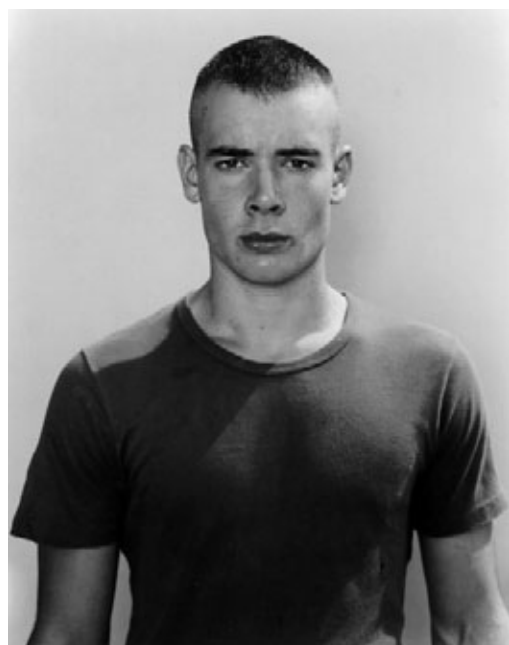
**Miroslav Vojtěchovský**



21. července 2000



1. listopadu 2000



2. června 2002



13. července 2003

Rineke Dijkstra, Olivier, The French Foreign Legion

# Dorotka

Magdalena Frydrychová

Hra

Osoby

**Adéla**, 30 let

**Dorotka**, její sestra, 16 let

**Kryštof**, zpěvák, něco kolem třiceti

**Marek**, soused, 17 let

**Farář**

*Odehrává se ve vesnici daleko od města. Adéla s Dorotkou tam mají hospodu. Pokoj nahoře pronajímají Kryštofovi. Marek bydlí v domě nedaleko. Za jeho domem je rybník. Nad nimi je nebe.*

## Výstup 1.

*V hospodě. Kuchyň. Dorotka s Adélou se vracejí z pohřbu svého otce.*

**Adéla** To bylo krásy. Květiny. Svíčky. Farář jak mluvil.

Tak jsme se s tátou rozloučili. Pěkně mluvil o všem.

Dorotko?

**Dorotka** Ani nevím.

**Adéla** Farář jak mluvil. O nebi. Že život je cesta, po které jdeme, a že na konci je nebe a to je život věčný.

**Dorotka** To samé říkal, když umřela máma. I teta, když umřela. A taky to říkal na pohřbu babičky a dědy. Vždycky to říká.

**Adéla** Tak je to asi pravda. A Kryštof jak zpíval. Zpíval krásně. Stál tam nahoře a zpíval jako anděl. Dlouho jsem si tak nepoplakala.

**Dorotka** Pláčeš pořád. Moc lidí nepřišlo.

**Adéla** Ale přišlo. A přinesli květiny a věnce. Všichni byli smutní. Je vidět, že měli tátou rádi. I farář byl smutný, proto tak mluvil.

**Dorotka** Farář měl opici. Jak tu včera seděl do půlnoci.

**Adéla** Umřel nám táta. Že se nestydíš. Můžeme být rády, že je farář naším hostem.

**Dorotka** To je pravda. Nechá tady takovou útratu, že nás to skoro uživí.

**Adéla** A co má taky dělat. Lidi umírají. Do kostela nechodí.

**Dorotka** Když umírají, tak do kostela nechodí. To je jasné. Ty už nevíš, co říkáš.

**Adéla** Vím dobře, co říkám. Lidi nechodí ani do hospody, ani do kostela. Lidí je málo. Lidi prostě nejsou.

**Dorotka** Lidi jsou, ale občas mám pocit, že někde jinde. Tady je to díra. Tady všichni jenom umírají a pláčou.

**Adéla** Já se mu nedivím. Pije, protože je nešťastný.

**Dorotka** Všichni tady jenom pláčou. I farář!

**Adéla** To, že je farářem, ještě neznamená, že musí být pořád šťastný.

**Dorotka** Náš farář ničemu nevěří. Proto pije.

**Adéla** Je nešťastný, protože lidi nechodí do kostela. Protože lidi ničemu nevěří! Ani v boha.

**Dorotka** On sám nevěří v boha. Tak je to. Jinak by nepil. Jinak by na pohřbu našeho táty neměl opici. To, že je farářem, ještě neznamená, že musí věřit v boha.

**Adéla** Doroto!

**Dorotka** Co je?

**Adéla** Víš co? Sama ničemu nevěříš. Tváříš se kysele. I na pohřbu vlastního táty se tváříš kysele. Jako okurka. Ani jsem tě neviděla plakat. Nic se ti nelíbí. Nic tě nedojímá. Květiny. Svíčky. Farář. Nic.

**Dorotka** Nic.

**Adéla** Hned zítra půjdeš ke zpovědi. Máš hřích.

**Dorotka** Jaký?

**Adéla** To víš sama dobře.

**Dorotka** Já nevím, jaký mám hřích. Nevím to, Adélo.

**Adéla** Půjdeš ke zpovědi a řekneš knězi, že máš hřích. Žes o něm řekla, že nevěří v boha.

**Dorotka** Když se ti něco nelíbí, hned mě pošleš ke zpovědi.

**Adéla** Protože se o tebe bojím. Bojím se o tebe. Nic tě nezajímá. Nic tě nebaví. Ničemu nevěříš.

**Dorotka** Zase mě budeš strašit.

**Adéla** Nikdy jsem tě nestrašila.

**Dorotka** Všichni nás vždycky strašili. Máma, teta, babička. Že když budeme zlobit, spácháme tím hřích a skončíme v pekle. Protože se bůh rozzlobí. A teď strašíš ty mě.

**Adéla** Nestraším tě. Sama sebe strašíš. Je ti šestnáct a neumíš nic, než se tvářit kysele. Ale já ve tvém věku jsem taky ještě něčemu nevěřila. To se naučíš časem. Zkušeností. Ta tě naučí.

**Dorotka** Teď mě zase strašíš.

**Adéla** Jo? A čím?

**Dorotka** Zkušeností.

**Adéla** Tomu se nevyhneš. Máš všechno před sebou. Časem pochopíš, že člověk musí něčemu uvěřit. Někdy prostě přijde v životě něco a člověku nezbude nic jiného, než začít věřit.

**Dorotka** Nestraš mě.

**Adéla** Nestraším. Tak to prostě je.

**Dorotka** Ty mi přeješ, aby přišlo něco?

**Adéla** Nepřeju. Varuju.

**Dorotka** Varovat a strašit to je to samé.

**Adéla** Víš co? Nebudu se s tebou dnes hádat. Pochovali jsme tátu. *(Pauza)* Myslíš si, že je v pořádku hádat se, když jsme právě pochovali tátu?

**Dorotka** Hádat se není v pořádku. Nikdy.

**Adéla** Tak vidíš.

**Dorotka** Nikdo nám už nezůstal. Nemáme nikoho. Zůstaly jsme samy.

*Adéla přinese talířek s dortem.*

**Adéla** Tady máš dort.

**Dorotka** Zůstaly jsme samy v celé hospodě. V hospodě, kam nikdo nechodí.

**Adéla** Říkala jsi něco?

*Adéla odchází pro další talířek. Dorotka si toho nevšímne.*

**Dorotka** Říkala jsem, že jsme zůstaly samy v hospodě. Že se k nám chodí opíjet jen farář, protože nevěří v boha. Že je to tady pěkná díra! To jsem taky říkala. Že nebudu jíst dort, který nesnáším, protože ho jíme vždycky, když nám někdo umře. Já nesnáším dort, rozumíš? Já nesnáším tuhle hospodu. A nesnáším boha, protože si k sobě vzal tátu.

*Dorotka pláče. Velmi tiše. Adéla se vrací s talířkem.*

**Adéla** No tak. Neplač. Už se nebudeme hádat. Jo?

**Dorotka** Hm.

**Adéla** Tady máš ten dort.

**Dorotka** Hm.

**Adéla** No tak. To bude dobrý.

**Dorotka** Nebude.

**Adéla** Co?

**Dorotka** Nebude to dobrý.

**Adéla** Co?

**Dorotka** Nic nebude dobrý.

**Adéla** Bude to dobrý. Neplač.

**Dorotka** Budu.

**Adéla** Co?

**Dorotka** Plakat. Budu si plakat, kdy budu chtít. Budu se tvářit kysele, kdy budu chtít. Tak už přestaň. Přestaň mi říkat, co mám dělat. Přestaň mě strašit. Přestaň!

**Adéla** Už deset let ti dělám mámu. To ty nevidíš!

**Dorotka** Právě že vidím.

**Adéla** Nic nevidíš. Jen sebe samu. Pořád se jen díváš sama na sebe.

**Dorotka** A přestaň mi říkat, na co já se dívám.

**Adéla** Dělán ti mámu. Bylo ti sedm, když umřela. Plakala jsi v jednom kuse. Týden. Pak jsi najednou přestala. Zničešonic. Přestala jsi plakat, uložila jsem tě do postýlky. Od té doby se tváříš kysele. Už ani nedokážeš pořádně plakat. Nic. Starám se o tebe.

**Dorotka** Nejsi žádná moje máma. Tak se o mě přestaň už konečně starat.

**Adéla** Nikoho jiného už nemáš.

**Dorotka** A ke zpovědi nepůjdu.

**Adéla** Proč bys nešla.

**Dorotka** Tak se zeptej.

**Adéla** Nerozčiluj mě.

**Dorotka** Tak se zeptej.

**Adéla** Ptám se. Proč bys nešla?

**Dorotka** Ty se neptáš. Ty se mě na nic neptáš. Jenom říkáš. Proč bys nešla. To není otázka. To znamená půjdeš. Je to rozkaz.

**Adéla** Nerozčiluj mě.

**Dorotka** Nebudu se zpovídat, když jsem nic neudělala.

**Adéla** V jednom kuse se hádáš. To je hřích.

**Dorotka** Ty se taky hádáš. To není hřích?

**Adéla** Já chodím ke zpovědi. Já nejsem ta, co nevěří. Já nejsem ta, co pohrdá celým světem. Dej si ten dort.

**Dorotka** A někoho jiného ještě mám.

**Adéla** Marka?

**Dorotka** A co?

**Adéla** Do kostela nechodí.

**Dorotka** Na pohřeb přišel. Našemu tátovi. Kolik lidí nepřišlo. On jo.

**Adéla** Marek a Dorotka. Už nejste děti.

**Dorotka** Je to kamarád. Jediný člověk, kterého tu mám.

**Adéla** Pozvalas ho na dort?

**Dorotka** Ne.

**Adéla** Tak vidíš. Kamarád. A nepozvalas ho na dort.

**Dorotka** Zase by ses ho ptala, proč nechodí do kostela. Zase bys něco vykládala.

**Adéla** V jednom kuse mi křivdíš. Dej si ten dort.

**Dorotka** Nepočkáme na Kryštofa?

*Pauza.*

**Adéla** Bože! Jak zpíval.

**Dorotka** Jako anděl.

**Adéla** Ten jednou něco dokáže. Někam to dotáhne.

Jako jediný. Je u nás dva roky, ale nikdy si na to nezvyknu. Zpívá pořád krásněji.

**Dorotka** Jako anděl.

**Adéla** A zítra půjdeš ke zpovědi.

**Dorotka** Pokud tu zůstane, nikam to nedotáhne.

## Výstup 2.

*Vstoupí Kryštof. Posadí se.*

**Kryštof** Já pohřby prostě nezvládám.

**Adéla** Zpíval jsi krásně.

**Dorotka** Jako...

**Adéla** Jako profesionál. Tedy ne jako.

**Kryštof** Myslím psychicky. Prostě deprese.

**Adéla** Jo. Bylo to tak smutné. Tolik květin.

**Kryštof** Ale moc lidí nepřišlo.

**Adéla** Moc ne. Ale dost.

**Kryštof** Zazpíval jsem. Co víc může člověk udělat.

Hlas se mi chvěl dojetím. Stály jste tam dole opuštěné. Jde na mě deprese.

**Adéla** Nebylo to poznat. Myslím ten hlas. Dej si dort. Kafe?

**Kryštof** Jo. A panáka. Musím to spláchnout. Farář měl opici, ne?

**Adéla** Ale mluvil krásně. O životě věčném. O nebi a tak.

**Dorotka** Že život je cesta, po které jdeme, a že na konci je nebe a to je život věčný.

**Kryštof** Co si ho pamatuju, nikdy tak nepil.

**Adéla** To je dobou. Lidi v nic nevěří, proto se trápí.

**Kryštof** Lidi nevěří hlavně v lásku. Ve zrození. Všude samá smrt. Samá deprese. Vy jste mladé, hezké. Musíte věřit na lásku. O čem má pak člověk zpívat. Na zdraví. Na lásku. Upřímnou soustrast.

**Dorotka** Zazpíváš dnes večer?

**Kryštof** Nevím, jestli se to hodí.

**Dorotka** Každé úterý zpíváš.

**Adéla** Táta by to tak chtěl. Postavíme scénu jako vždycky. No tak.

**Kryštof** No nevím.

**Adéla** Ale ano. Pozveme hosty. Bude to smuteční hostina na počest našeho otce.

**Kryštof** Tak dobře. Budu zpívat. Ale žádná deprese. *(Pauza. Napije se)* Chtěl jsem vám říct... něco.

**Adéla** Dobré zprávy?

**Kryštof** Jo. Vlastně nevím. Dostal jsem nabídku. Jde o zpěv.

**Adéla** Aha.

**Kryštof** Není to bůhvíco.

**Adéla** Nějak se začít musí. My se pak s Dorotkou budeme chlubit, žeš byl u nás v podnájmu. Že tě známe. Umělec. Kariéra. A my pořád tady.

**Dorotka** V díře.

**Kryštof** Jak říkám, není to nic velkého. Prostě jen taková nabídka.

**Dorotka** Kde budeš zpívat?

**Kryštof** Jde spíše o pozici. Ale pořád lepší než tady v kostele.

**Adéla** Ve městě?

**Kryštof** Jo. Když ji přijmu, tak budu muset odjet. Tu nabídku. Učitel zpěvu. Na základce. Ale dobrý. Prostě už nějaká pozice.

**Adéla** Dobrý.

**Dorotka** A kdy odjedeš?

**Kryštof** Jestli ji přijmu, tak do dvou měsíců. Tu nabídku. Musím odjet do dvou měsíců. Někoho najdeme na pronájem pokoje. Někoho místo mě. Teda jestli ji přijmu.

**Adéla** To je jasný. Na nás se neohlížej. To už nemusí přijít.

**Kryštof** Zatím to promyslím. To víte, nechci potom litovat.

**Adéla** Ale to člověk neví nikdy. Dopředu. Prostě na nás se neohlížej. My to tady už nějak zvládnem samy. Co, Dorotko? Příležitost nečeká.

**Dorotka** Jako anděl. Jako anděl. Jako anděl.

## Výstup 3.

*U rybníka. Dorotka a Marek.*

**Dorotka** Když jsem byla malá, zpívala mi máma takovou písničku. O Dorotce. Ta Dorotka měla jen bílou košilku, protože byla chudá. Sirota. Ani boty neměla. A ještě byla taky slepá. Ale měla anděla strážného.

**Marek** Na to jsem nikdy nevěřil.

**Dorotka** Na anděla strážného?

**Marek** Andělíčku můj strážníčku. Ale není žádný. Kde?

**Dorotka** Ale ta Dorotka ho viděla, i když byla slepá. A kam šla, chodil ten anděl s ní, a dával na ni pozor. Jedna sloka byla o tom, že chce projít řeku po lávce. Druhá, že je ve skalách a všude kolem je propast. On ji chránil. Dorotku v bílé košilce. Vždycky, když máma zpívala, úplně se mi sevřelo srdce. Že může být někdo, kdo je na tom tak špatně. Probrečela jsem pak celou noc. Jak mi jí bylo líto.

**Marek** Měla přece toho anděla, ne?

**Dorotka** O tom jsem dost pochybovala. Podezírala



jsem mámu, že si toho anděla určitě přimyslela jen proto, aby ta písnička nebyla tak smutná. Pro mě byla Dorotka vždycky sama.

**Marek** No ale nikdy se jí nic nestalo. Nespadla do řeky ani do propasti. Ne?

**Dorotka** To ne. Šla pořád dál a dál. V bílé košilce a bosá. Myslela jsem na to pořád. Jak je to strašné. Ale na toho anděla jsem nemyslela. Jakoby nebyl. Pořád jen ta Dorotka.

**Marek** To by se nemělo zpívat. A vůbec, vždyť je to blbost. Proč by slepá holka pořád někam lezla. Do skal a přes řeku.

**Dorotka** Já nevím. Prostě písnička. Možná něco hledala. Nevím, proč jsem si na to vzpomněla. Už roky jsem na to nemyslela. Tu máš dort. Já už jsem teď vlastně taky úplný sirotek.

**Marek** Nevypadáš jako sirotek.

**Dorotka** Protože nejsem slepá a v bílé košilce?

**Marek** Vypadáš normálně. Já mám oba rodiče a obě babičky a oba dědečky. Nikdo nám ještě neumřel. Jen křeček. Promiň.

**Dorotka** Kdyby umřeli, taky bys vypadal pořád normálně.

**Marek** Myslím, že ne. Něco by se na mně určitě změnilo.

**Dorotka** Já mám už jenom tebe.

**Marek** Máš taky Adélu.

**Dorotka** Aby mě mučila. Posílá mě ke zpovědi.

A k doktorovi, jen co kýchnu. To není život. To není někoho mít.

**Marek** A co ten váš zpěvák?

**Dorotka** Toho nemám. Jsem mu jedno. Myslí si, že jsem malá holka.

**Marek** Vzpomínáš ještě někdy, jak jsme tady sedávali a koukali spolu v noci na nebe?

**Dorotka** Párkrát jsi mi chtěl dát pusku.

**Marek** Vždycky kamarádkou.

**Dorotka** Nechtěla jsem.

**Marek** Dala jsi mi facku. Jednou.

**Dorotka** Dvakrát. Kamarádkou.

**Marek** Ale už nejsme děti.

**Dorotka** Jsme. Právě že jsme. Když umřela máma, už jsem na Dorotku nikdy nemyslela. Přestala existovat. Slepá v bílé košilce. Už jsem nikdy nemohla v noci plakat. Už jsem se tvářila jen kysele. Říká Adéla. Koukej, jak se tvářím. To není ani kysele. To je nijak.

**Marek** Budeme zas koukat spolu na hvězdy. Chci. Rozhodl jsem se, že budu astronom.

**Dorotka** Táta říkal, že všichni lidé čekají na zázrak. Z nebe. Čekají na znamení. Na znovuzrození. Čekají, že život bude jiný. Že jednou dostane smysl.

**Marek** Zázrak z nebe nepřijde. Z astronomického hlediska to není pravděpodobné.

**Dorotka** Opakoval mi to, ještě než umřel. Zašeptal mi to do ucha. Ale já nevím, jak to myslel. Už jsem se ho nestihla zeptat.

**Marek** Tvůj táta nebyl normální.

**Dorotka** Jezdil na léčení. Ale byl normální. Normálnější, než si myslíš.

**Marek** Nemůžeš pořád čekat na nějaké znamení. Nic nepřijde. Vzpomínáš, když jsme vždycky v noci seděli a koukali na nebe? Bylo úplně na dosah, protože se odráželo na hladině rybníka. Všechny hvězdy se odrážely.

**Dorotka** Jo. Nebylo už pak poznat, co je nahoře a co dole.

**Marek** Mě nebe hrozně zajímá. Zajímá mě všecko, co se tam děje. Všechny ty procesy, hvězdy a mléčná dráha. Všechna ta souhvězdí. Jednou tomu všemu budu rozumět.

**Dorotka** Ty nevěříš na nebe.

**Marek** Věřím na nebe s hvězdami, protože je vidím.

**Dorotka** Nechodíš do kostela. Nebe, to je bůh. Aspoň myslím. Řekla jsem, že nesnáším boha. To je hrozný hřích.

*Marek chce dát Dorotce pusku.*

**Dorotka** Nech toho.

**Marek** Netvař se tak.

**Dorotka** Musím jít. Dnes bude u nás zpívat Kryštof.

**Marek** Chtěl jsem, abychom koukali na hvězdy.

**Dorotka** Dnes ne.

**Marek** Vykašli se na Adélu. To, co říkáš, jsou samé blbosti. Nenech se omezovat. Na nic nečekej. Buď sama sebou.

**Dorotka** Jsem prázdná. To je být sama sebou? Farář nevěří v boha. Pije vodku. Adéla mě omezuje. Co mám dělat? Sedím tady v díře a ty mě chceš líbat. Jediný člověk, kterého ještě mám. A říkáš, abych byla sama sebou. Čau.

**Marek** Někdy ti vážně nerozumím. Nevím, o co ti jde.

**Dorotka** A nikdo mi nerozumí. Nikdo neví, o co mi jde. Nikdo ničemu nevěří, ty astronome.

*Dorotka odchází. Nebe je potemnělé. Rybník taky. Marek na to kouká.*

#### Výstup 4.

*Hospoda. Kryštof zpívá na malé scéně. Píseň je smutná a dlouhá. Adéla, Dorotka a Farář poslouchají. Farář pije vodku.*

**Farář** Zpíváte božsky. Ještěže vás tady máme.

**Adéla** Pozvala jsem pár hostů. Rodinných přátel. Nikdo nepřišel.

**Dorotka** Protože už není rodina.

**Farář** Rodina je, dokud jste vy dvě. Všechno vám už stalo na hlavě. Hospoda. Starosti. Lidi najednou nejsou. Na mši mám kázání, ale přijde jich pět. Hospoda se může zavřít, ale kostel zavřít nemůžete.

**Adéla** Člověk musí věřit.

**Kryštof** Stačí pět lidí. A stačí i tři. Vlastně stačí jeden, který skutečně poslouchá. A když člověk zpívá jen sám pro sebe, ještě není tak zle. Na co vás můžu pozvat, pane faráři?

**Farář** Ještě jednu vodku.

**Kryštof** Jednu svěcenou vodku pro pana faráře.

*(Pauza)* Omlouvám se.

**Farář** Neměl bych pít. Ještě tak víno. Krev našeho pána. To by bylo aspoň důstojné. Pro faráře. Ale já už usnu jen po vodce.

**Dorotka** A po modlitbě...

**Adéla** Doroto...

**Farář** A po modlitbě. Znáám své hříchy. Ono asi není zrovna vhodné, aby farář mluvil v hospodě o svých proviněních.

**Adéla** Náš pán pil také alkohol. Dokonce uměl proměnit vodu ve víno. A lidé ho za to měli rádi. Hospoda a kostel mají něco společného.

**Farář** Lidi se chodí zpovídat do kostela a farář do hospody. Nalij mi ještě, Adélo.

**Dorotka** U nás nechodí lidi ani do kostela, ani do hospody. Je to díra. Otec se tady zbláznil. Nic mu nepomohlo. *(Tíše)* Ani bůh.

*Pauza.*

**Adéla** Tady máte.

**Farář** Slyšel jsem, že jste dostal nabídku.

**Kryštof** Ano. Ale stále váhám. Rozmýšlím se.

**Farář** Na kostel se neohlížejte. Než jste k nám přišel, zpívala na mši moje stará hospodyně. Dělal kdysi učitelku zpěvu. Na základce. Tak bude zpívat zas, až odejdete. Tak jako vy rozhodně zpívat neumí. To víte, ona jen učitelka a vy takový umělec.

**Kryštof** Jak říkám, musím to ještě promyslet.

**Adéla** Dáte si ještě?

**Kryštof** Napiš další rundu na mě.

**Dorotka** Znáte tu písničku o Dorotce?

**Kryštof** Ne.

**Farář** O té slepé Dorotce?

**Dorotka** Zpívala mi jí máma. V bílé košilce a bosá. Sirota.

**Farář** Měla anděla strážného. Bděl nad ní ve dne v noci.

**Dorotka** Je možné, že někteří lidé anděla mají a někteří ne?

**Farář** To není možné. Každý nějaký má.

**Dorotka** Máma ani táta ho neměli. Takže nevím.

**Adéla** Měli. Každý ho má! A tomu, kdo ničemu nevěří, se říká bezvěrec. A běž do pokoje spát. Celý den se taháš někde u rybníka. Nastydneš a zase půjdeš k doktorovi. Zdraví máme jenom jedno. A netvař se kysele. To máš z toho, že nejsi zdravá. Pořád kašel a rýma. V jednom kuse.

**Dorotka** Ale já jsem zdravá.

**Adéla** Nejsi. Pořád posmrkáváš. V noci kašleš. Pak přemýšlíš o samých hloupostech, protože jsi nevyšpalá.

**Kryštof** Myslím, že má celkem zdravou barvu.

**Farář** Ještě jednu a jdu spát.

**Adéla** Půjdu vás doprovodit. Nadýchat se čerstvého vzduchu. Než se vrátím, už budeš mít zhasnuto.

**Dorotka** Zhasnu si, až budu chtít.

**Adéla** Tak vidíte, pane faráři. Zůstaly jen starosti. Musíme věřit.

**Farář** Tohle bych měl říkat já. Dobrou noc. Musíme věřit. Tohle bych měl říkat já. Pane bože, neopouštěj nás. Tohle bych měl říkat. Neopouštěj nás. Lidi. Dobrou noc, Dorotko. Člověk nesmí zůstat slepý.

**Adéla** Pojdme, pane faráři.

**Farář** Jsem slepec. Netrofím na faru. Tolik vodky.

Kriste! Proměnil jsi mou krev na vodku. Tohle bych neměl říkat. Zapomeňte na to. Spánembohem. Přijďte na mši. Neopouštěj nás, bože.

**Adéla** Já vás doprovodím. Pojdme.

**Farář** Budu se zpovídat. Pojedu za biskupem. Dobrou noc. Za arcibiskupem pojedu! Všechno mu povím. Zeptám se ho, jestli je možné, že člověk nemá anděla strážného. *(Směje se)* Jestli je to vůbec možné. Farář a nevidí. Neopouštěj nás! Spánembohem.

*Adéla odchází s Farářem. Noc je stále temná.*

## Výstup 5.

*V Dorotčině pokoji. Dorotka leží v posteli. Na dveře zaklepe Kryštof.*

**Dorotka** Už zhasínám!

**Kryštof** To jsem já. Můžu dál? Venku je hrozný vítr. Co?

**Dorotka** Vždycky v létě je tady vítr.

**Kryštof** Měl jsem je doprovodit.

**Dorotka** Vždycky to řekne. Že potřebuje na vzduch a táhne faráře na faru. Dneska je vážně vítr. Nemůžu spát.

**Kryštof** Počkám, dokud se nevrátí.

**Dorotka** Už jsi viděl ten obrázek?

**Kryštof** To je Panenka Marie.

**Dorotka** Dala mi to máma. Vždycky, když přišel táta,

aby mi popřál dobrou noc, dal mi pusu na čelo a pak musel taky jít. Takový hloupý zvyk. Už to sundám. Hřeším. A ona na to kouká.

**Kryštof** Ty nehřešíš, Dorotka.

**Dorotka** Je to jen blbý obrázek. Nic to neznamena.

Sundám ho schválně kvůli Adéle. Ne. Sundám ho kvůli sobě. Řekla jsem, že nesnáším boha. To je teda hřích. Nikdo tomu nerozumí.

**Kryštof** Já tomu rozumím. Všichni máme nějaké hříchy.

**Dorotka** Podívej, jak se tváří. Podle mě je to kysele.

**Kryštof** Usmívá se.

**Dorotka** To není úsměv. Už se tváním jako ona.

**Kryštof** Počala božího syna. Usmívá se.

**Dorotka** Houby. Mluvíš jako Adéla. Počala božího syna. A kde je?

**Kryštof** Zemřel za naše hříchy.

**Dorotka** Zemřel za moje hříchy a mně je to jedno. Slyšíš, jak hřeším.

**Kryštof** Na světě je málo lásky. Lidi nevěří na lásku. V tom to všechno je.

**Dorotka** Něco se musí změnit. Jinak nevím. Ty odejdeš a my tu zůstaneme.

**Kryštof** Možná neodjedu.

**Dorotka** Já nechci, abys odjel! Jsem sobecká. Myslí jen sama na sebe. Zůstaň u nás. Slyšíš, jak jsem sobecká? Malá sobecká holka. Zůstaň.

**Kryštof** Dobrou noc.

**Dorotka** Dáš mi pusu na čelo?

*Kryštof jí dá pusu na čelo.*

**Kryštof** Jí taky?

**Dorotka** Ne.

*Dorotka sundá obrázek Panny Marie.*

**Dorotka** Zůstaň.

**Kryštof** Tak jo. Kvůli tobě.

**Dorotka** Budeš mi zpívat? Jako anděl? Můj anděl?

**Kryštof** To nejsem já.

**Dorotka** Kvůli mně.

**Kryštof** Někdy mám pocit, že už jsem úplně sám.

Měl jsem tolik snů, ale zůstal jsem na ně sám.

**Dorotka** Já taky. *(Pauza)* Ještě jednu pusu?

*Kryštof políbí Dorotku.*

**Kryštof** Tak dobrou noc.

**Dorotka** Dobrou noc.

*Kryštof dojde ke dveřím. Otevře je. A zavře. Dorotka zůstává stát na posteli. Kouká na něj. Kryštof zhasne. Vráť se k Dorotce.*

## Výstup 6.

*V hospodě. Kuchyň. Adéla je oblečená slavnostně. Snídají.*

**Adéla** Jsi nějaká rozpálená. Nemáš horečku?

**Dorotka** Nemám horečku.

**Adéla** V noci spadl strom. Takový byl vítr. Přímo přes cestu. Teď už do hospody nepřijede vůbec nikdo.

**Dorotka** Nikdo sem nejezdí. Tak je to jedno.

**Adéla** Úplně nás to odseklo.

**Dorotka** Odseknutí jsme. Už dávno.

**Adéla** Starý strom to byl. Ale mohutný. S tím nikdo nehne.

**Dorotka** Když se chce, pohne člověk se vším. Aspoň se něco změnilo.

**Adéla** Vážně nemáš teplotu? Nachladila ses, co?

**Dorotka** Je léto, Adéle. Nejsem nachlazená. Z čeho?

**Adéla** Vysedáváš u rybníka.

**Dorotka** Je léto.

**Adéla** Není teplo.

**Dorotka** Ale je léto.

**Adéla** Uklízela jsem ti v pokoji.

**Dorotka** A co?

**Adéla** A nic.

**Dorotka** Tak mi v pokoji neuklízej, vždycky si uklidím sama. Je to můj pokoj.

**Adéla** Vždycky na něco zapomeš. Zamést pod postelí.

**Dorotka** Je to moje postel.

**Adéla** Já nic neříkám. Je to tvůj pokoj. Tvoje postel.

**Dorotka** Tak proč to říkáš? Uklízela jsem ti v pokoji.

**Adéla** Jen tak.

**Dorotka** Ty nic neříkáš jen tak. Ty nic nikdy neděláš jen tak. Ty mi neuklízíš v pokoji jen tak. Vždycky mi uklízíš v pokoji a ještě něco.

**Adéla** Žádné ještě něco. Je to tvůj pokoj. A nic. Tvoje postel. A nic.

*Ticho. Jedí. Adéla začne plakat. Tiše. Pak trochu hlasitěji.*

**Dorotka** Proč pláčeš?

**Adéla** Já nepláču.

**Dorotka** A co děláš?

**Adéla** Snídám.

**Dorotka** Ty pláčeš. Ptám se proč.

**Adéla** Jen tak.

**Dorotka** Neříkej jen tak. Nikdo nepláče jen tak. A ty už vůbec ne.

**Adéla** Jak to myslíš?

**Dorotka** Nijak.

**Adéla** V jednom kuse mi křivdíš.

**Dorotka** Nemůžu poslouchat ten tvůj pláč. Já nevím, proč pořád pláčeš.

**Adéla** Proč bych nemohla plakat jen tak.

**Dorotka** Tak se zeptej.

**Adéla** Nerozčiluj mě.

**Dorotka** Zeptej se.

**Adéla** Já se ptám, proč bych nemohla plakat jen tak.

**Dorotka** Ty se neptáš! Říkáš, já pláču jen tak. Jenže já vím, že ne.

*Ticho.*

**Dorotka** Co uděláme s tím stromem?

**Adéla** Najednou tě zajímá strom.

**Dorotka** Vždycky mě zajímá strom. Jen ty to nevidíš.

**Adéla** Nebudu se hádat.

**Dorotka** Hm.

*Ticho. Jedí. Adéla opět začne vzlykat. Přestane jíst.*

**Adéla** Jak jsi to mohla udělat!?

**Dorotka** Co?

**Adéla** Starám se o tebe. Dělán ti mámu. Na sebe už nemyslím a ty takhle. Za tohle všechno!

**Dorotka** Co?

**Adéla** Takhle mě trápit. V jednom kuse. Nic nevidět.

Všechno přehlížet. Sobec. A teď tohle. Nic ti není svaté.

**Dorotka** O čem to mluvíš?

**Adéla** Však ty dobře víš.

**Dorotka** Nevím.

**Adéla** A ještě k tomu nevíš. Takhle mě trápit! Za tohle všechno. Sobecy. Sundat obrázek Panenky Marie. Zastrčit pod postel. Mezi pavouky. Pošpinit. Jak jsi to mohla udělat?

**Dorotka** To je můj obrázek.

**Adéla** Ano, můj. Můj! Sobec. Všechno poničit. Můj obrázek! Dala ti ho máma. Trápit mě a zničit si život. V jednom kuse otrávená. Co vůbec chceš? Sundat obrázek. Na všechno se vykašlat. Na sebe. Na mě. Na boha.

**Dorotka** Nech toho.

**Adéla** V díře! A co? Já jsem taky v díře. Starám se o tebe. Máme hospodu. Celý den dřu, vařím ti, peru. Jen ty nic nevidíš. Sundáš Marii. Ke zpovědi nejdeš. Zůstaly jsme samy. Chápeš?

**Dorotka** Nekřič.

**Adéla** V jednom kuse nemocná. Bez víry. Bez života.

**Dorotka** Bez táty!

**Adéla** Bez Kryštofa!

**Dorotka** Co?

**Adéla** Odjede. Už ho nevidím. Zůstanu sama. Jediný člověk, kterého mám. Jediný, který mě netrápí!

**Dorotka** Nech toho.

**Adéla** Vzpamatuj se. Všichni nám umřeli a ostatní nás opouštějí. Nikdo už není.

**Dorotka** Někdo je, Adélo. On neodjede. Říkal mi to.

*Adéla začne opět jíst.*

**Dorotka** Odpoledne řeknu Markovi a odklidíme ten spadlý strom. Zase bude cesta.

**Adéla** Dorotka a Marek. Kvůli němu je Marie pod po-

steli? (*Pauza*) Já to věděla. Protože nechodí do kostela. Pořád tě k něčemu navádí. Ale to je rodinou. Kluka nevychovali. Chceš dopadnout jako on?

**Dorotka** On ještě nedopadnul. Nijak.

**Adéla** Už nejste děti.

**Dorotka** Marek bude astronom. Bude poznávat hvězdy. A všechno tam na nebi.

**Adéla** Zrovna ty si dneska neber nebe do huby. Hodila jsi Marii pavoukům. Nezapomeň.

**Dorotka** Kryštof neodjede. Nemůže. Kdo by nám zpíval?

**Adéla** Dokud zpívá, všechno má nějaký smysl.

**Dorotka** Kryštof.

**Adéla** Co?

**Dorotka** Nic. Někdy mám pocit, že život není tak zlý.

Někdy se dokonce nebojím. I když mě strašíš.

**Adéla** Já tě nestraším. Ale asi začnu.

*Adéla vstane od stolu.*

**Adéla** Jdu do kostela.

**Dorotka** Už?

**Adéla** Ještě ke zpovědi. Pochybovat je hřích.

**Dorotka** Já pochybuju pořád.

**Adéla** Právě proto jsi taková, Dorotko.

*Adéla odchází. Dorotka se obléká.*

## Výstup 7.

*U spadlého stromu.*

**Marek** To byl vítr. Celou noc jsem nespal.

**Dorotka** Taky jsem moc nespala. S tím nehneme. *Marek chodí po stromě.*

**Marek** Byl živý a není. To byla síla.

**Dorotka** Umřel.

**Marek** Padl.

**Dorotka** Tady všichni jenom umírají. V díře. Něco z něj vytéká.

**Marek** To je míza.

**Dorotka** Krvácí.

**Marek** Nesahej na to.

**Dorotka** Proč?

**Marek** Ušpiníš se. Je to lepkavé.

**Dorotka** Žádná míza. Krev.

**Marek** Byl už starý.

**Dorotka** Ale mohutný. Podívej, mám to všude na dlanech.

**Marek** Budeš lepit.

**Dorotka** Co uděláme?

**Marek** Odseklo to cestu.

**Dorotka** Sem nikdo nejezdí. Možná, že ani nikdo neodjede.

**Marek** Říkal jsem ti to. Máš to na sobě. Vidíš?

**Dorotka** Takhle do kostela nemůžu.

**Marek** To už nevypereš. Možná nějak jo. Možná to něčím půjde.

**Dorotka** Máma vždycky dohlížela, abychom chodily do kostela čisté. Bílá blůzička a sukně. Černé botičky. Vlasy stažené dozadu. Ani kýchat se nesmělo. V kostele sedět tiše. Nekýchat. Nedýchat. Vždycky jsem se ušpinila. Nějak. Cestou do kostela. Máma říkala, že určitě schválně lezu přes kaluže. Nic nebylo schválně. Adéla byla vždycky jako ze škatulky. Nikdy jediná šmouha. To já nedokázala.

**Marek** Jdeš na mši?

**Dorotka** Jo. Ale takhle? Adéla šla napřed. Ke zpovědi. Já jsem hrozně zhřešila. Dnes v noci. Zhřešila jsem tak, že to ani nejde říct. Nemůžu jít ke zpovědi. Už nikdy.

**Marek** Vykašlí se na to. To by ses musela bát pořád. Moje babička říká, že lidi mají strach. Pořád mají z něčeho strach. Kostel, to je taky strach. Neušpinit se. Nedýchat. Jít tam. Nejit tam. Zpovídat se. Nezpovídat se. Pořád strach.

**Dorotka** Někdy se bojím. Strašně. Sama sebe strašim. Říká Adéla. Ze sebe mám strach. Ale je to pravda. Hřeším a cítím se krásně. Jako bych měla horečku. To není normální.

**Marek** Už jsi celá od toho.

**Dorotka** Tak se to už nevypere. A co? Strom krvácí. Ale mně je krásně. Hřeším. Mám strach. A je mi krásně.

*Dorotka si olizuje prst.*

**Marek** To fakt není normální.

**Dorotka** A je to sladké. Není to kyselé.

**Marek** Dorotko, já už mám taky jenom tebe. Řekl jsem včera doma, že chci studovat astronomii. Táta se smál. Máma plakala.

**Dorotka** Ochutnej taky.

**Marek** Máma chce, abych šel na práva. Abych byl právník jako dědeček. Na to já nemám hlavu. Táta zuřil. Řekl mámě, že děda je právnická krysa. Teda děda z máminy strany. Děda z tátovy strany je automechanik jako táta. A potom řekl, že já budu taky automechanik. Že musím dělat nějakou poctivou práci. Máma plakala ještě víc a řekla tátovi, že pokud budu jako on, tak sice budu dělat poctivou práci, ale zůstanu tady v té díře a nikdy nevidím žádné pořádné peníze. Dorotko, nejez to. Otrávíš se. Je to míza.

**Dorotka** Budeš astronom. Budeš poznávat hvězdy a nebe.

**Marek** Vždyť nemám ani teleskop.

**Dorotka** Ale už teď dokážeš rozpoznat všechna souhvězdí. A máš knížky. Neboj se.

**Marek** Kvůli tobě bych klidně zůstal tady v díře. Ale

automechanik nebudu. To se radši utopím v rybníku. Umiš si to představit?

**Dorotka** Ne. Nesmíš se utopit. A v díře zůstat nemůžeš. Kvůli mně. Budeš astronom.

*Přijde Adéla. Pozvolna. Posadí se na strom. Mlčí.*

**Dorotka** Ahoj. (Pauza) Co je? Proč nejsi v kostele?

**Adéla** Bůh nás potrestal. Už je to tady.

**Dorotka** Co je tady?

**Marek** Já bych na to nesedal. Teče z toho míza. Lepkává.

**Adéla** Co?

**Marek** Posadila ses do mízy.

**Dorotka** Posadila ses přesně tam. Do rány, odkud krvácí.

**Adéla** Co?

**Dorotka** Strom. Možná ještě neumřel.

**Adéla** Už je to tady.

**Dorotka** Co je tady? Co ti je?

**Adéla** Trest, Dorotko. Vítr.

**Dorotka** Porazil strom. To nevadí. Byl starý.

**Adéla** Za nějaký strašný hřích. Nás potrestal.

**Dorotka** Jak?

**Adéla** Vítr.

**Dorotka** Je to jenom strom.

**Adéla** Žádný strom! Kostel. Vzal.

**Dorotka** Vzal kostel?

**Marek** Vítr?

**Dorotka** Kostel?

**Adéla** Není. Stojí, ale nemá střechu. Vítr vzal střechu. Není.

**Marek** Asi ne daleko...

**Adéla** Přijdu tam a na prahu sedí hospodyně pana faráře. Sedí a nic. Já si ničeho nevyšimla. Chci jít dovnitř a ona říká, že kostel je dneska zavřený.

**Dorotka** A kde je farář?

**Adéla** Nevím. Zmizel.

*Přijde Kryštof. Posadí se na strom.*

**Marek** Já bych na to nesedal.

**Kryštof** To jsem ještě neviděl. Trosky. A nic. Nikdy.

**Adéla** Včera pohřeb. Svíčky. Květiny. Dneska trosky. To se musí řešit. Ale farář nikde. Vítr. Přijde vítr a bůh nikde. Všechno vzal. Tátu. Střechu. Faráře. Nechal nám tu trosky.

**Kryštof** Jak to chcete řešit? To se nedá. Z kostela jsou trosky. Bez střechy. Možná někde pije.

**Adéla** Bůh?

**Kryštof** Proboha! Farář!

**Adéla** Farář nepije pro boha. Pije sám pro sebe. A já mu nalévala vodku. Bůh se rozzlobil. Na mě. Na faráře. Na tebe, Dorotko. Kde by pil? Kdo jiný by mu nalil. Kde? Já mám hospodu!

**Dorotka** Bůh jen chtěl, aby se něco změnilo.



**Adéla** Ty nevěříš v boha. Tak neříkej, co kdo chtěl.

*Marek přitiskne prst ke stromu.*

**Marek** Teče to i odtud.

**Dorotka** Je to hrozně lepkavé.

**Adéla** Doroto, jak to vypadáš?

**Dorotka** To je z toho stromu. Vytéká to. Koukej.

**Marek** Míza.

**Adéla** Kdo to bude prát. To je zničené. Jsi od toho celá.

**Dorotka** Ty taky.

*Adéla vstane. Marek si olízne prst.*

**Marek** Měla jsi pravdu. Je to sladké.

**Adéla** To nejde dolů.

**Kryštof** To jsem ještě neviděl. Nikdy.

*Dorotka jde ke Kryštofovi. Udělá mu šmouhu na obličej.*

**Adéla** To je fakt sladké. Lepí to.

**Dorotka** Už jsme od toho všichni.

**Adéla** To se může vyhodit. Sukně. Halenka do kostela. Kostel zavřený. Farář nikde.

**Marek** Vytéká to odevšud. Samá míza. Podívej. I odtud.

**Adéla** Nedotýkejte se toho. Doroto!

**Dorotka** Takhle krvácet.

**Kryštof** To jsem ještě neviděl.

**Adéla** To se musí rychle namočit.

*Adéla odchází. Dorotka obejmě Kryštofa. Dá mu pusy.*

**Marek** Takže střechu vzal vítr. Bude to v novinách.

Nejpozději zítra. Možná i v televizi. To se nestává často. Takový vítr. Tak ahoj.

*Marek odejde.*

## Výstup 8.

*Kryštof a Dorotka zůstanou sami. Kryštof je celý umazaný od Dorotky.*

**Dorotka** Hřích. Hrozný. Ale krásný. To není normální.

**Kryštof** To se nemělo stát.

**Dorotka** Co?

**Kryštof** Ta střecha přece.

**Dorotka** No.

**Kryštof** Všechno je zničené. Z kostela jsou trosky. Já tyhle vyhrocené situace prostě nezvládám. Zase ta deprese. Musím se z toho vyzpívat. Tohle jsem ještě neviděl. To je horší než zemětřesení.

**Dorotka** To nic.

**Kryštof** Nic?

**Dorotka** To bude dobrý.

**Kryštof** Nebude. To nebude dobrý. To se nespraví jen tak.

**Dorotka** Nic se nespraví jen tak.

*Dorotka se posadí na strom. Kryštof chodí kolem.*

**Kryštof** Já už takhle dál nemůžu. Já měl v životě

сны, rozumíš? Konzervatoř. Umění. Vyleštěné boty. Vlasy po ramena. A zpívat. Zpívat tak, aby se lidi dojmali. Aby brečeli. Skutečné slzy! Aby normálně řvali dojetím. Když zpívám tady v kostele, tak někdy brečí. Jo, ale jen na pohřbech! To není skutečné. To nejsou žádné skutečné slzy.

**Dorotka** Třeba to ještě přijde.

**Kryštof** Takových snů jsem měl. Jazz někde v kavárně. Zpívat. Po večerech. Žít. Nebo muzikál. Umění. Prožít to. Rozumíš? Dojímat všechny až k pláči. Prožít to!

**Dorotka** Já nebrečím vůbec. Od té doby, co umřela máma. Někdy jen tak potichu. Na chvíli. Jinak vůbec.

**Kryštof** No právě. Ale já ti rozumím, Dorotko. Tady nejde nic prožít. Skutečně. Zpívám v hospodě a jen ta Adéla někdy. Poslouchá a když se podívám, tak někde v koutku oka zahlédnu slzu. Sličku. Nic víc. *(Pauza)* Učitel zpěvu! Co to je? Deprese. Ta jediná se tady dá prožít. Skutečně.

**Dorotka** Já se taky někdy trápím. Jenže teď máme sebe. To už je krásné. To už je přece něco jiného.

**Kryštof** Ne, Dorotko. Není. Ty si zasloužíš jen to nejlepší. Zasloužíš si někoho! Ty máš všechno před sebou. Já jsem nikdo. Nic. Úplná nula.

**Dorotka** Ty jsi někdo. Jiný už není. Mám jenom tebe.

**Kryštof** Nula.

*Kryštof se posadí na strom. Dorotka ho obejmě. On nereaguje. Kouká před sebe.*

**Dorotka** Co ti je?

**Kryštof** Nic. Úplná nula.

**Dorotka** A v noci?

**Kryštof** Nic. Nula.

**Dorotka** Jak to?

**Kryštof** Ty si zasloužíš život. Skutečný život! To nejsem já. Učitel zpěvu. Na základce! Proboha.

**Dorotka** Tebe si přece zasloužím. Ty jsi skutečný! Nikdo jiný není.

*Kryštof prudce obejmě Dorotku. Svalí se ze stromu.*

*Kryštof se zvedne. Chvilí ticho.*

**Kryštof** Proboha. Co jsem to udělal.

**Dorotka** Co?

**Kryštof** Co jsem to za člověka. Co se to jen stalo. Proboha.

**Dorotka** Co?

**Kryštof** Holčičko, žádná nula. Jsem zrůda.

**Dorotka** Kryštofe?

**Kryštof** Odpusť. Zapomeň na mě. Co to říkám. Co se to děje...

**Dorotka** Co se děje?

**Kryštof** Odpusť, Dorotko. Já nejsem člověk.

**Dorotka** Co ti je?

**Kryštof** Skončím v pekle.

**Dorotka** Oba tam skončíme. Je to náš hřích. Hrozný. No a co? Budeme tam spolu.

**Kryštof** Mlčí! Tohle už nikdy neříkej. Nikdy. Ty jsi svě-  
tice. Půjdeš rovnou do nebe. Budeš se mi posmívat  
tam seshora. Mně, zrůdě. Do díry. Vždyť je ti šest-  
náct. Co jsem to jen udělal.

**Dorotka** Teď už nejsem dítě. Sundala jsem ze stěny  
ten obrázek. Já jsem chtěla!

**Kryštof** Ne, ty jsi nechtěla. Zapomeň na to. Zapo-  
meň, že jsi něco chtěla. Nic. Poslouchej mě. Ty jsi  
nic nechtěla! To já. Já jsem zrůda. Nula. Depre-  
sivní nula. Co se to děje. Co jen bude. Odpust.

*Kryštof objímá Dorotku. Brečí.*

**Kryštof** Bůh mě začíná trestat. Vzal nám kostel. Už  
to začíná, Dorotko. Holíčičko, odpusť mi to. Zaslou-  
žím trest. Trestat. Trpět. Trpět. Žádný zpěv! Hlasivky vy-  
rvat. Trpět. Sténat. V plamenech. Peklo. Umírat.  
Konec.

**Dorotka** Nechej toho.

**Kryštof** To je konec, Dorotko. Jsem zrůda. Nic už ne-  
bude.

**Dorotka** Pusť.

*Dorotka se vymaní z jeho objetí. Chvilí ticho.*

**Kryštof** Tak. Už je to lepší. Dobrý.

**Dorotka** Nech mě.

**Kryštof** Zapomeň na všechno. Dorotko, odpusť mi to.  
Někdy se člověk přestane ovládat. Já se nedokážu  
ovládat. Jako včera v noci. Odpusť mi. Jsem nula.  
Co mám udělat? Řekni něco. Co mám udělat?

*Kryštof ji chce obejmout.*

**Dorotka** Nic. Já nechci.

**Kryštof** Co? Řekni.

**Dorotka** Nic. Pusť.

**Kryštof** Jsi tak hezká. Plná naděje. Já jsem nikdo.

**Dorotka** Hezká?

**Kryštof** Jo.

**Dorotka** Plná naděje?

**Kryštof** Jo. Ale ještě mladá. Víš? Máš všechno před  
sebou.

**Dorotka** A co mám?

**Kryštof** Všechno, Dorotko.

**Dorotka** Není. Nic. Nikde nikdo.

**Kryštof** Všechno máš před sebou!

*Přijde Farář. Má v ruce skoro prázdnou láhev vodky.*

**Farář** Bůh žehnej všem dobrým lidem. Poslední láhev.

Měl jsem ji schovanou v pokoji. V díře pod pod-  
lahou. Dobře schovanou, aby ji moje hospodyně  
nenašla. *(Směje se)* Věřte mi, že dobře. Hledala  
a nic. Dobře schovanou na zlé časy. Až přijdou, že  
si kapku dám. Že bude po ruce. Zlé časy už při-  
šly. Dneska v noci přišly. Když jsem to zjistil, běžel

jsem do pokoje a našel ji tam. Byla po ruce. No tak  
jsem ji vypil. Pak jsem se trochu probral a šel jsem.  
Kam? Nevím. Ke kostelu? To ne. K tomu jsem nezís-  
kal odvahu. K něčemu člověk nezíská odvahu ani  
po vodce. Ale našel jsem tu dobré lidi. Podívejte.  
Víc nemám. Poslední.

*Farář vylije zbytek vodky a upustí prázdnou láhev.*

**Farář** Už není. Nebude. To přece nejde! Schovávat  
vodku. Před hospodyní, to jo. Ale před bohem? Zas  
tak dobře schovávat neumím. A před sebou? To  
už vůbec ne. *(Směje se)* Před sebou člověk nic ne-  
schová. Ne tak dobře, aby to pak nenašel. Vy jste  
dobří lidé. Dobře schovaní. Co to říkám. Jo. Před  
sebou člověk nic neschová. Nic. Věřte tomu. Bůh  
tak chtěl. Kam jít? Co bude? Bůhví. A nic se ne-  
schová. Nic. Tak sbohem.

*Farář pomalu odchází. Kryštof tiše zpívá neznámou  
píseň. Dorotka uteče.*

## Výstup 9.

*Je večer. U spadlého stromu. Marek na něm sedí. Má  
na zádech batůžek. Přijde Dorotka.*

**Dorotka** Co tady děláš?

**Marek** Čekám.

**Dorotka** Na co?

**Marek** Na tebe. Už dvě hodiny.

**Dorotka** Je večer. Byla jsem u rybníka.

**Marek** Věděl jsem, že přijdeš. Podívat se na strom.

**Dorotka** Pořád to z něj vytéká. Dívej.

**Marek** Je to divné. Že pořád.

**Dorotka** Jo. Takhle krvácet. Od rána.

**Marek** Chtěl jsem se rozloučit.

**Dorotka** Proč?

**Marek** Odcházím.

**Dorotka** Kam?

**Marek** Pryč. Mám batoh, vidíš? Sbalený.

**Dorotka** Aha.

**Marek** Kdybych to neřekl, ani by sis toho nevšimla.  
Já odcházím. Protože už tady nikoho nemám. Ni-  
koho.

**Dorotka** Máš rodinu. A mě.

**Marek** Nemám. Ty už máš Kryštofa.

**Dorotka** Proto?

**Marek** Už se neptej. Odcházím z domu. Sbalil jsem  
si věci. Naši se hádají. Hádají se, co já budu. Ale  
to je moje věc. A ty už se mnou na hvězdy koukat  
nebudeš.

**Dorotka** Proč?

**Marek** Pořád se ptáš, jako kdybys ničemu nerozu-  
měla!

**Dorotka** Ale já nerozumím.

**Marek** Rozumíš. Už nejsme děti. Nebudeme věčně vysedávat někde u rybníka a koukat spolu na hvězdy. Ani házet do vody kamínky, aby hvězdy mihotaly. Už ne. Nejsme děti. Měj se hezky.

**Dorotka** To je hezké. Kamarád a uteče. A co já?

**Marek** Přesně. A co já. Myslíš jen sama na sebe. Proto jdu.

**Dorotka** Nemáš ani kam. Kam chceš jít?

**Marek** Pryč. To tě nemusí zajímat. Nezůstanu tady v díře. Ještě k tomu sám.

**Dorotka** Tak si běž.

**Marek** Jo?

**Dorotka** Hm.

**Marek** Tak ahoj.

**Dorotka** A co máš v tom batohu?

**Marek** Věci.

**Dorotka** Jaké?

**Marek** Všecko, co budu potřebovat.

**Dorotka** Myslíš, že stačí sbalit batoh a jít?

**Marek** Já to vážně udělám.

**Dorotka** Tak ahoj.

**Marek** Už nejsem děčko.

**Dorotka** Ještě si to rozmysli.

**Marek** Ne. Už jsem si to rozmyslel. Jdu. Neříkej na-šim nic, kdyby se ptali. Nikomu nic neříkej. Ani Adéle.

**Dorotka** Kdy se vrátíš?

**Marek** Nikdy.

**Dorotka** Kvůli mně? Že myslím jen sama na sebe?

**Marek** Jo. Taky proto.

**Dorotka** Ale já už na nic nemyslím. Já už ani nevím, na co mám myslet.

**Marek** Mysli si, na co chceš. Na koho chceš!

**Dorotka** Tak abys věděl, ty sám myslíš jen sám na sebe! Sbohem.

**Marek** Sakra. Měl jsem tě rád.

**Dorotka** Máš to nějak popletené.

**Marek** Já mám věci srovnané. Konečně mám jasno.

**Dorotka** Kdybys mě měl rád, tak bys neodcházel.

**Marek** Právě proto odcházím.

**Dorotka** Máš to prostě popletené.

**Marek** Nebudu ztrácet čas. Vysvětlováním. Řekl jsem všechno, co jsem chtěl.

**Dorotka** Tak si běž.

**Marek** Jdu! Čau.

*Marek odejde. Batoh zůstal pod stromem. Vráť se.*

*Dorotka mu podává batoh.*

**Marek** A nezapomeň na mě. Ty máš totiž všechno jistý. Všechno před sebou.

**Dorotka** Mám všechno před sebou! Co mám před sebou? Za sebou mám jen pusto. Hvězdy. Rybník. Trosky. A pohřby. Jsem hezká. Nad sebou. Hvězdy.

Stromy. Nebe. Krev. Lepkavou. Jsem plná naděje. Ve mně. Pusto. Plno. Trosky. Stromy. Krev. Jsem ještě mladá. Jen sebe...

**Marek** Co?

**Dorotka** Jen sebe. Nemám. Nikde. Před sebou, za sebou. Nikde!

*Marek vytáhne z batohu balíček knížek. Položí je na strom.*

**Marek** Na památku.

*Marek drží v ruce batoh. Nasadí si ho pomalu na záda. Dorotka mlčí. Nedívá se na něho.*

**Marek** Už musím. Tak ahoj.

*Marek odejde. Dorotka zůstane stát. Na nebi je vidět jen několik hvězd.*

## Výstup 10.

*V hospodě. Kryštof zpívá na malé scéně. Adéla poslouchá. Na stěně visí obrázek Panenky Marie. Když Kryštof dozpívá, napije se z láhve, která je na stole. Vejde Dorotka. Vezme si sklenici vody. Chce odejít.*

**Adéla** Dorotko, počkej.

**Dorotka** Vzala jsem si jen vodu. Jdu do pokoje.

**Adéla** Co je s tebou? Podívej se na mě. Kruhy pod očima. Celá bledá. Nějakou dobu na tebe koukám. Nelíbíš se mi. Jsi nemocná?

**Dorotka** Nezačíněj, prosím.

**Adéla** Bledá. Co, Kryštofe?

**Kryštof** Ani se mi nezdá.

**Adéla** Je bledá jako stěna. (Dorotce) Půjdeš k doktorovi. Slunce svítí a ty jsi bledá. To máš z toho, že pořád sedíš v pokoji.

**Kryštof** Byl jsem dneska na faře.

**Adéla** Jak se vede panu faráři?

**Kryštof** Dnes poprvé vyšel ze svého pokoje. Poprvé od té doby. Dal své hospodyně nějaké instrukce a hned zase zašel. Ani jsem ho neviděl. Panuje tam divná nálada. Taková depresivní.

**Adéla** Tři týdny se řeší, co s kostelem. Tři týdny! A církve, že nejsou peníze na novou střechu. Lidi bez kostela. A farář zalezlý. To je doba. (Dorotce) Jako stěna.

**Dorotka** Doba jako stěna. Ty zas nevíš, co říkáš.

**Adéla** Ví, co říkám. Že půjdeš k doktorovi.

**Dorotka** Někam půjdu. Do pokoje.

**Adéla** Počkej. Včera přišli do hospody dva lidi. Dali si kávu a mluvili o tom stromě. Ptali se mě, odkdy z něj vytéká miza.

**Kryštof** Asi nějakí přírodovědci.

**Adéla** Určité věci jdou mimo vědu.

**Dorotka** Pořád krvácí. Od rána do večera. Každý den.

**Adéla** Některé věci člověk nepochopí. Prostě jsou.

**Dorotka** Je to zázrak. Měli by ho nechat.

**Adéla** Zázrak by byl, kdyby tady konečně začal život.

**Kryštof** Všechno bude, uvidíte. Lidi. Kšefty. Teď se o tom mluví. Kostel bez střechy, to je katastrofa.

To se dobře prodává. Píše se o tom v novinách. Pořád. Aspoň něco. A ten strom, to je senzace.

**Adéla** Jaká senzace? Strom není žádná senzace. Ani kostel. Na všechno se rychle zapomene. Lidi mají jiné starosti. Tady chcipl pes.

**Dorotka** Jdu k sobě.

**Adéla** Počkej. Už tě skoro není vidět. Kryštof zpívá a ty jsi zalezlá v pokoji. V jednom kuse. Dřív jsi aspoň poslouchala.

**Dorotka** Dřív jsem se aspoň tvářila kysele. *(Podívá se na obrázek)* Jako ona.

**Adéla** Skoro měsíc byla pod postelí. Tak se nediv. *(Pauza)* Něco ti je.

**Dorotka** Tak se zeptej.

**Adéla** Zas mě chceš rozčítit.

**Dorotka** Zeptej se.

**Adéla** Já se ptát nemusím. Vidím, že s tebou něco je.

**Kryštof** Chci vám něco říct. Dnes jsem zpíval naposledy.

**Adéla** To je jasné. Takové publikum. Že?

**Kryštof** O to nejde.

**Adéla** O co jde?

**Kryštof** Odjíždím.

*Pauza.*

**Kryštof** Jak víte, kostel není, že? Nemám už tady svoje místo.

**Adéla** A kdy odjedeš?

**Kryštof** Brzy.

**Adéla** Kdy brzy?

**Kryštof** Zítra pozdě odpoledne.

**Adéla** Budeš učit zpěv?

**Kryštof** Ne. Přišla jiná nabídka. Přes inzerát. Našel jsem si práci. Dobře placenou. Celkem. Samozřejmě, budu vám posílat peníze za nájem, dokud si někoho nenajdete. Někoho místo mě. Musel jsem to vzít. Ano, je to narychlo. Risk je zisk. Jdu do toho.

*Ticho.*

**Adéla** Kde budeš zpívat?

**Kryštof** Nikde. Nebudu. Končím se zpěvem. *(Pauza)* Někdy člověk prostě musí upustit od svých ideálů, jinak by se nepohnul z místa. Sny jsou krásné, ale na realitu zůstane člověk sám. A příležitost nečeká. Je to místo vedoucího v obchodním oddělení. Zařizování a tak. Chtěli někoho flexibilního. Kontakt s lidmi. Tak jsem to vzal.

**Dorotka** S lidmi.

**Adéla** To je jasné. Tady lidi nejsou. Doufám, že ses na nás vůbec neohlížel.

**Kryštof** Ne, to ne. Tedy ano. Mám vás rád. Už teď je mi úzko. Jde na mě deprese, když vás tady vidím tak opuštěné. Nic neříkejte. Jste mladé, hezké. Máte všechno před sebou. Lásku. Jenom si musíte uvěřit.

*Adéla zadržuje slzy.*

**Adéla** Já už nejsem mladá.

**Kryštof** Jsi ženská v nejlepších letech.

*Adéla pláče. Dorotka pije vodu ze sklenice.*

**Kryštof** Hlavně žádné slzy. Musíte začít žít. Prodejte hospodu. Vypadněte z té díry. Tady je to samá deprese. Samé slzy. Samé trosky. Tady se nedá normálně žít. Pryč odtud. Život někde je. Někde čeká. Jenom pro to musíte něco udělat.

**Adéla** Život někde je. Ale kde? Já ho nevidím.

**Kryštof** Adélo, musíš se vzchopit. Vykašli se na hospodu. Na závazky. Nic ti nebrání. Hlavně se nelítovat. Nebrečet. Vydržet.

**Adéla** Já už to nevydržím. Už nemůžu.

**Kryštof** Můžeš! Stačí chtít.

**Adéla** Nevydržím to.

**Kryštof** Taky jsem si říkal, že už to nevydržím. Tady prostě není život. Tady se pořád jen umírá. Dva roky stačily a pochopil jsem to. Člověk musí odtud vypadnout!

**Adéla** A co mám dělat?

**Kryštof** Ty si musíš konečně někoho najít. Chlapa. Začít žít. Založit rodinu. Dvě děti, možná i tři. Chlapa na nějaké pozici, abys nemusela počítat každou korunu. Nemůžeš přece do konce života sedět tady v hospodě. Kup si něco na sebe. Pořád ty halenky. Bílá k tobě nejde. Více barev, Adélo. Zajdi ke kadeřníkovi. Investuj do sebe! Uvolni se a nech působit svůj šarm. Ukaž se. Chlapi se o tebe poperou. Věř mi. Máš na to!

**Adéla** Já tě miluju.

**Kryštof** Dnes už jsem neměl zpívat.

**Adéla** Proboha. Co jsem to jen chtěla. Dorotko, po-dej mi taky vodu. Nějak mi vyschlo v krku. Hrozně to pálí. Neměla bych tolik plakat, vím. Pláču pořád. Vadí vám to. Já vím, že vám to vadí. Dorotka je zalezlá v pokoji a ty chceš odjet. *(Dorotka jí podá sklenici vody)* Děkuju. Musím se trochu napít. *(Napije se. Vyrskne vodu, nechťeně na Kryštofa. Pláče)* Omlouvám se. Musím jít do koupelny. Jakoby mi něco uvizlo v krku. Štípe to. Strašně to pálí. Vážně. Vůbec si neumíte představit, jak to bolí. Už to nevydržím. Opravdu mi není dobře. Promiňte.

*Adéla odchází. Dorotka vezme sklenici a zbytek vody vylije na Kryštofa.*

**Dorotka** Lidi prostě nevěří na lásku.

*Dorotka odchází. U dveří se zastaví. Vráť se. Dá velkou pusou Panence Marii. Pak odejde.*

**Kryštof** Deprese. Zase ta deprese. Dnes už jsem prostě neměl zpívat.

### Výstup 11.

*V kostele. Druhý den pozdě odpoledne. Dorotka vejde do kostela. Farář sedí v lavici.*

**Dorotka** Prý vůbec nevycházíte z pokoje.

*Pauza.*

**Farář** Člověk se musí umět podívat pravdě i Bohu do očí. Co tady děláš? Kostel je zavřený.

**Dorotka** Není. Kostel zavřít nejde. Můžu si sednout? Jen na chvíli.

*Dorotka se posadí.*

**Dorotka** Jste nemocný? Je vám zle? Pojedete za biskupem?

**Farář** Pojedu. Určitě pojedu.

**Dorotka** Seděl jste tři týdny zalezlý v pokoji. Adéla čekala každý den. Vyhlížela vás.

**Farář** Někdo přeče.

**Dorotka** Já taky. Oknem z pokoje. Zvykla jsem si, že k nám chodíte.

**Farář** Bůh tě opatruj, Dorotko.

*Farář chce odejít.*

**Dorotka** Počkejte. Chci vám něco říct. Hrozně jsem zhřešila.

**Farář** Nemůžu ti dát rozhřešení. Sám musím nejdřív ke zpovědi.

**Dorotka** Počkejte. Všichni máme nějaké hříchy. Ale já se nepřišla zpovídat. Chci vám jen něco říct. *(Poutichu)* Řekla jsem, že nesnáším boha. Taky jsem držela několik týdnů Pannu Marii pod postelí. Pak vzal vítr střechu. A jeden hřích vám ani říct nemůžu. Kryštof odjíždí. Už dneska.

**Farář** Já vím.

**Dorotka** A z kostela jsou trosky.

**Farář** Člověk musí věřit. Něčemu.

**Dorotka** Ale já nevěřím. Řekla jsem, že nesnáším boha, protože si vzal tátou. A teď už jsem to řekla i nahlas. V kostele.

**Farář** Já taky.

**Dorotka** Co?

**Farář** Taky jsem to řekl nahlas.

**Dorotka** Vy taky? On to slyšel. Určitě. Nás oba. Co teď bude?

**Farář** On neslyší jen to zlé. Slyší i dobré. A lidé, kteří ničemu nevěří, nemluví jako ty.

**Dorotka** Chci vám říct, že se něco změnilo. Nerozumím tomu úplně. Ale jo. Ani nevím, jestli dobře,

nebo špatně. Jak se to změnilo. Nevím. Ale nějak jo. Ten vítr tu noc vyvrátil strom. A ten pořád kravácí. Vytéká. To je zázrak. Rozumíte?

**Farář** Člověk nemusí rozumět.

**Dorotka** Něco musí. Ale co?

**Farář** Musí se ptát.

**Dorotka** Ptát? Ale koho? Já se ptám pořád. Ale asi nějak blbě.

**Farář** Sbohem.

**Dorotka** Počkejte ještě. Co jste dělal? Tam v pokoji. Zalezlý.

*Po chvíli.*

**Farář** Něco jsem si schoval. Ale nemohl jsem to najít, víš? Na nic jsem si nemohl vzpomenout.

**Dorotka** Před sebou člověk nic neschová. Ještě to hledáte?

**Farář** Nejdřív jsem to hledal, ale nenašel. Pak jsem týden brečel a nadával. Sobě. A taky bohu.

**Dorotka** No a co teď?

**Farář** Teď zas musím hledat je. Lekli se mě. Oba.

**Dorotka** To znám. Sama sebe strašit. Jenže pořád něco hledat? *(Pauza)* Mě to taky někdy nutí, ale nevím kde. Třeba Marka. Nevím, co kde hledat. Pořád se na něco ptát. Tak se zeptej. Ale koho? Asi to všechno dělám nějak blbě. Je vám něco?

**Farář** Půjdu. Sbohem, Dorotko. Skoro bych zapomněl. Ten Marek. Hledal tě tady.

**Dorotka** Marek?

**Farář** Byl tady, než jsi přišla.

**Dorotka** Marek byl tady? Hledal mě v kostele? On se vrátil?

**Farář** Ptal se po tobě.

**Dorotka** Kam šel?

**Farář** Nevím. K rybníku asi. Říkal, že jde k rybníku.

**Dorotka** Utopí se. Proboha. Tak nashledanou.

**Farář** Dorotko?

**Dorotka** To nic. Jo a tamto, co jste si schoval do díry pod podlahou, už nehledejte. Škoda času. Tak sbohem.

*Dorotka vyběhne z kostela. Farář zůstane stát.*

### Výstup 12.

*U rybníka. Marek. Příběhne Dorotka.*

**Dorotka** Počkej. Nedělej to, Marku.

**Marek** Co?

**Dorotka** Neskákej tam.

**Marek** Kam?

**Dorotka** Do rybníku.

**Marek** Proč?

**Dorotka** Chtěl ses utopit.

**Marek** Nechtěl.



**Dorotka** Ty ses vrátil. Hledal jsi mě v kostele. Ale já přišla až pak. Mluvila jsem s farářem. On už nehledá vodku. Už přestal. Na nic si nepamatuje. Že jsi vypil. Ale měl ji tak dobře schovanou, že už ji ani nehledá.

**Marek** Aha.

**Dorotka** Chápeš?

**Marek** Ne.

**Dorotka** To nevádí. Kdes byl? Kdy ses vrátil? Ještě se zlobíš?

**Marek** Nezlobím.

**Dorotka** Neutopíš se?

**Marek** Ne. Proč? Včera přšelo. Dívej, břeh je rozmočený. Dorotko, co ti je?

**Dorotka** Měla jsem o tebe starost. Ani jsi nenapsal. A nikdo tě nehledal. Kluk uteče z domu a nikdo ho nehledá.

*Pauza.*

**Marek** Byl jsem na chalupě. U babičky a dědy.

**Dorotka** Myslela jsem, že jsi utekl. Navždycky. Že už tě nevidím.

**Marek** Já jsem utekl. Ale pak jsem jel na chalupu za babičkou. Promiň. Ale byl jsem na tebe naštvaný. Klidně jsi mě nechala odejít. Promiň.

**Dorotka** Ty jsi fakt děcko!

**Marek** Počkej, Dorotko.

**Dorotka** Jdu pryč.

**Marek** Promiň. Nikam nechod'.

**Dorotka** Co chceš?

**Marek** Už tě neopustím. Na Kryštofovi nezáleží. Vážně. Už to neudělám.

**Dorotka** Jenže mně už je to jedno.

**Marek** Není. Měla jsi starost, že se chci utopit. Ani nevíš, jakou mám radost.

*Marek dostane facku.*

**Marek** Au.

**Dorotka** Tak.

**Marek** Byla tam nuda k ukousání.

**Dorotka** To máš za to, ty chalupáři.

**Marek** A co jinak?

**Dorotka** Ahoj.

**Marek** Počkej. Ten strom.

**Dorotka** Co ten strom?

**Marek** Už není.

**Dorotka** Jak to?

**Marek** Táta se naštvál. Že pořád překáží. Prý to měli s dědou udělat už dávno. Odvezli ho pryč. Celý strom. Zase je cesta.

**Dorotka** Aha.

**Marek** Zlobíš se.

**Dorotka** Aspoň má pokoj.

**Marek** Kdo?

**Dorotka** Strom.

*Dorotka chce odejít.*

**Marek** No tak počkej.

**Dorotka** Přečetla jsem všechny knížky. Chceš být ještě astronom?

**Marek** Jo.

*Přijde Adéla.*

**Adéla** Co zas vyvádíte?

**Marek** Ahoj.

**Adéla** Byla jsem v kostele. Hledala jsem tě, Dorotko. Farář mluvil zmateně. Kdo se chce utopit?

**Dorotka** Pamatuješ? Život je cesta. A na konci je nebe a to je život věčný.

**Adéla** Dorotko, proboha!

**Dorotka** Farář to říkal. Vždycky to říkal.

**Adéla** (Markovi) Vy jste si něco provedli?

*Dorotka jde až na samý kraj rybníka.*

**Adéla** No tak. Neblázni! Pojd' zpátky.

**Marek** Dorotko, promiň. Nezlob se. Budu astronom. Už nikdy nikam nepojedu. Ani na chalupu. Možná jen na chalupu. Ale vrátím se.

**Adéla** Pojd' zpátky. Nebo jdu pro tebe.

**Dorotka** Nebo nebe. Nebe. Nebo?

**Marek** Vrat se. Je to kluzké.

**Adéla** Hned pojd' zpátky. No tak.

**Dorotka** Já už nejsem dítě. To už prostě zpátky nejde. *Dorotka stále stojí až na samém okraji rybníka.*

**Adéla** Mám už jenom tebe.

**Dorotka** Máš. Ale ne jenom.

**Adéla** Co se stalo!

**Dorotka** Tak se zeptej.

**Adéla** Tak mi to řekni. Co se stalo?

**Dorotka** Farář se spletl. Nebe není na konci.

**Adéla** Co?

**Dorotka** Život je cesta a na konci je nebe. Není. Je tady.

**Adéla** Dorotko!

**Dorotka** Je tady, Adélo. Viděla jsi někdy nebe v rybníku? Je tam. Podívej. Není nikde na konci. Když jsem se podívala nahoru, bylo nebe i v kostele. Píše se o něm v knížkách. Je všude. Rozumíš?

**Adéla** Dorotko! Já mám strach.

**Dorotka** Máme ho taky uvnitř. V sobě. Víš to?

**Adéla** Ne. Asi ne. Pojd' sem. Já nevím.

**Dorotka** Marku!

*Marek jde za Dorotkou.*

**Adéla** Spadnete tam oba.

**Dorotka** Adélo, je léto. Pojd' se podívat.

**Adéla** Je to kluzké. Rozmočené. Tam se nechodí! Zůstaly jsme samy.

**Dorotka** Samy jsme pořád. Rozumíš? Kryštof odjíždí, ale samy jsme už dávno. Já jsem sama už nejmiň deset let. Co uměla máma. Možná i déle. (*Pauza*)

Nevím, jak ty, ale já jsem sama asi už od narození.  
Akorát si to nepamatuju.

**Adéla** Jdu tam!

**Dorotka** Pojď.

*Stmívá se. Adéla jde k nim až na samý okraj rybníka.*

**Adéla** A nebojíš se sama?

**Dorotka** Bojím. Strašně.

**Adéla** Já taky.

**Dorotka** Jako Dorotka. Strašně se bála. Slepá  
a bosá. Ale šla.

**Adéla** Kam?

**Marek** Přece do těch skal a přes řeku.

**Dorotka** Taky byla sama. Sirota. A měla to ještě  
horší než my dvě. Mnohem horší. Ale někoho měla.  
I když byla úplně sama. A taky něco hledala. To  
v té písničce nebylo. Ale určitě něco hledala. Proč  
by jinak šla. Možná že opravdu někoho měla.

*Marek hází do rybníka kamínky.*

**Adéla** Někoho měla, i když byla úplně sama?

**Dorotka** Jo.

**Adéla** Jak to?

**Dorotka** Já nevím. Tak se zeptej.

*Hvězdy v rybníku mihotají.*

**Adéla** Někoho měla, i když byla sama? Koho?

**Dorotka** To si musíš říct sama.

**Adéla** Co?

**Dorotka** No koho měla.

**Adéla** To nemá logiku. Buď někoho měla, nebo neměla.

**Dorotka** Logiku?

**Adéla** Koho tak mohla mít, když byla sama?

**Dorotka** Někoho...

**Adéla** Ale koho?

*Dorotka se směje.*

**Dorotka** Tak se zeptej.

**Adéla** Koho?

**Dorotka** To musíš sama.

*Pauza.*

**Adéla** Když o tom tak přemýšlím... Možná...

**Dorotka** Tak koho? Koho měla?

**Adéla** Takže ty... ty to nevíš?

**Dorotka** Někdy jo. A někdy ne.

**Adéla** Tak až zas nebudeš vědět... tak se zeptej.

*Dorotka tiše zpívá písničku. Neslyšíme slova. Jen melodii. Všichni tři koukají do rybníka.*

**Konec**

The first contribution to this issue, Julius Gajdoš's study "Performance – between activity and staging" focuses on the definition of "performance" in relation to specific and non-specific scenicity. Gajdoš pays heed to Derrida's article on "The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation", demurring, on the one hand, at his platonic perception of Antonin Artaud's "cruel theatre" and, on the other hand, at his striving for something that could be termed a bad habit of our time, namely "auto presentation of the merely visible" – the latter is clearly connected with the typical current inclination to self staging. The author then compares different definitions of "performance" and points out its rather open-ended conception in theatre anthropology, reflected in the tendency of identifying almost any kind of activity with it. He calls therefore for a differentiation between activities performed for certain purpose and thematised behaviour; it is this thematisation, which is decisive for specifically scenic products. It is in this context that Gajdoš questions the post-modern notion of 'presentness' (Féral, Pontbriand) as a permanent presence, i.e. a form of transformation of representation into presentation, and sees in it once again a mere effort to isolate the expression alone and the tendency to apply post-modern ideology in theatre.

In his article titled "Drama as a Model of Conduct" Jan Císař observes the manner in which certain current productions treat that 'classical' type of drama which emerged in the Classical Age and was then re-established during the Renaissance on the basis of the conviction that a human being was able to determine his own destiny by his conduct. The author compares two productions of *Richard III* (the National Theatre in Prague and the Slováké divadlo in Uherské Hradiště) with the most recent Prague production of *Hamlet* (the Dejvické divadlo). The decisive

plane in *Richard III* is that of deeds and the reflections of the main character unequivocally relate to it; in the *Hamlet* production the reflections go beyond the plane of individual action. The manner in which the mentioned productions approach the characteristics of the two plays is typical; where the close bond between deeds and reflection presents no problem for the producers of *Richard III*, enabling them to incorporate the text without much difficulty into current issues of ethics in politics, the producers of *Hamlet* have removed the plane of reflection and with it the connected dialogue between Hamlet and the audience. While in the free adaptation of *Hamlet* as recently performed by the Kabaret Caligula dramatic acting was replaced by action, the *Hamlet* of the Dejvické production is a hero nobody needs; the unmoved and immovable world in which he exists "does not need people who want to know this world in order to know themselves and be able to decide freely about how to act". In this world "everything is given"; it is dead and everybody in it is awaiting their death. And so the production, according to Císař, poses a question in the end that is truly worthy of Hamlet "How should one live in such a dead world? Is it at all possible to live there?"

Jaroslav Vostrý's study "The Scene and Narration: Masaccio's Scenology Lesson" draws on an analysis of Masaccio's fresco "Tribute Money". Although similar paintings are usually referred to as a narration, or rather narrative painting, it is obvious that in the given case the use of the expression 'narration' is more or less metaphorical. The painting is based on a biblical narrative (a train of events, or what we would call a 'story'), but there is no narrator, only the acting characters themselves. And this is where the difference between diegesis and mimesis lies, where the latter is direct rendering through acting. This rendered action is an image in the broader sense since it displays itself

to us and through our view it initiates a complex, or at least a more complex, experience which involves a more or less intensive inner touch component. A painter's rendering is, in the narrow sense, the creation of images, which, however, has since ancient times had something in common with theatre as the space of mimesis connected with scenicity. In this context, Vostrý asks whether what is sometimes called the narrative of a painting is not in fact simply staging. The search for an answer is an opportunity to point to the broader issue of the relation between time and space, narrative and image, scenicity and drama and also story and meaning both in painting, and in theatre and drama.

Other articles touching the issue of 'performance' as discussed in Gajdoš's study include Miroslav Vojtěchovský's essay titled "Beuys – the Don Quixote between the Modern and the Post-Modern?", especially in its treatment of the motives for Beuys' radical transgression of the borders of fine arts, and Kateřina Míhlová's study "From Object to Metaphor" dealing with the treatment of a real object in the scenographic design of the famous 1964 production of *King Ubu* at the Prague Na zábradlí theatre (director Jan Grossman, stage designer Libor Fára). Jindřich Honzl's 1933 study, also published in this issue of *Disk*, is related to the topic of Míhlová's contribution. "Space Problems of the Theatre" also discusses work with a real object or authentic material. In the first place, however, it deals with the stage - not in the sense of an image of a certain environment, but as a space where a story takes place as performed by actors in front of an audience. Let us try to formulate the outcome of all these contributions as far as the relation between theatre and performance (as a special kind of scenic and fine art) – or, possibly, the relation between theatricality and scenicity - is concerned:

'Theatricality' is the core of such specific stage productions as take place directly in front of an audience as opposed to those which reach the public via a technical recording. The manner of creation of stage productions that are not performed 'live' has, of course, fundamental consequences. First, the technology used allows the staging of real objects and events with the help of a recording; of the events and objects as such (existing in connection with some purpose and acquiring meaning in the context of life experience) the staged real objects and events become something which entertains spectators and on which some spectators may reflect due to a deeper experience. Second, feature films with actors broaden the director's options thanks to editing techniques, allowing modification of actors' (sometimes substituted by non-actors) participation.

It is important however to not only differentiate between theatre productions and other specific scenic productions that influence the theatre, but also, of course, non specific stagings, i.e. such that merely accompany and, at a certain level, implement what is the main purpose of the relevant activity, be it a political rally, promotion of goods or funeral. The most difficult, yet most important thing is to differentiate between true theatre productions and such which sometimes merely refer to theatre or seek polemical confrontation with it, because they are also produced 'live'; it is the latter which are usually referred to collectively as 'performance'.

It could be said in all conscience that the action which constitutes theatre is only acted action, i.e. action which is 'make believe'; the actor recites his lines as if he were Hamlet, and the spectator is willing to 'play along' – at least for the moment and to a certain degree. In the case of a performance in this special sense of the word (unlike the common meaning of this expression, which is synonymous with "execution") it is presumed that what is happening is being done by that person

as such (and only him) and is done really (in the extreme case the performer may even injure himself). It is important that he acts for the audience, or is at least aware of the participation of the audience, and in some cases may even cooperate with the audience; the place of such action always becomes a stage (scene), i.e. it is separated from its area of everyday life, like Duchamp's exhibited (actually staged) porcelain urinal named "Fountain".

It is this object which became the icon of art and counter-art, iconophile and iconoclastic trends of the 20<sup>th</sup> century and could in fact be the ideal of all reality shows. In any case it can serve as a symbol of an ever more intensive (since the 1960s, but in actual fact going further back than that, at least to Rousseau) confrontation between artificiality and naturalness, intent and spontaneity, creativity and mere fixation, affectivity and authenticity, acting and pretence, symbol and object, ideology and life.

The above mentioned tendencies, including the one which, like if it had wanted to replace a specially created entertainment and art by the already mentioned reality show and medial publishing (staging) of private life of "celebrities" – certainly reflect deeper processes and shocking events typical for the course of our world and the life of a man during the last centuries and evolution of human thinking, even though they are surely connected with a typical ambiguity all human matters. Thanks to that the struggling tendencies leave their imprint on all the concerned phenomena (i.e. whether on the performed theatre piece or e.g. – at least as an intention – on the authentic appearance of a performer) at the same time. Especially in this field it is possible to conclude this debate overreaching the borders of some essays and studies published in this issue of *Disk* with a reference to that in the given field *artificial* becomes real thanks to that it becomes *art*.

Besides the articles dealing in some way or other with these issues (among

which the Vostry's review of the book *Folklore Tradition in the Czech Theatre Culture* by L. Solncevová belongs) this new *Disk* contains an article written by Klára Břeňová "From Purim Holiday to Yiddish Theatre". The author deals with scenic elements of this holiday without development of which Yiddish theatre would not have probably originated. An attribute to discovering the development of music entertainment theatre is Monika Bártová's study "Gilbert&Sullivan: The Direct Predecessors of the Twentieth Century Musical". In a framework of the attention which *Disk* pays systematically to the ensemble theatre both on the plane of its idea and its contemporary form Zuzana Sílová in her article "Ansamble Theatre in Paris" deals with principals on which is the Comédie-Française run and how these principals are reflected in its repertoire and some of its present productions. Jiří Heřman who in the last issue wrote about several remarkable productions of Opéra National de Paris, is this time writing about two repertoire pieces given by the opera in Munich: it concerns the Baroque opera *La Calisto* by Cavalli (the opera in Munich has been dealing with Baroque opera productions systematically for a long time) and especially the famous *Parsifal* from 1995, which has been on repertoire till now. Štěpán Pácl under the title "How in Denmark throw Obstacles in Somebody's Way" informs about the performance called *Obstrucsong* presented by the Danish dance ensemble Granhøj Dans. Miroslav Vojtěchovský's article titled "Portrait as an Image of the Process of Trying to Make Sense of One's Life" deals with the exhibition of a well-known contemporary photographer Rineke Dijkstra in the Gallery Rudolfinum. Under the title "Three times about Mozart" Josef Herman reviews the latest Mozart's studies published in Czech. The present issue contains of course a play again. This time it is *Dorotka* by Magdalena Frydrychová whose other work *A Porcelain Doll* we published in the 12<sup>th</sup> issue of *Disk*.

La première contribution de ce numéro de la revue *Disk*, l'étude de Julius Gajdoš „Performance: entre action et mise en scène”, se donne pour but de définir la représentation théâtrale dans son rapport à la scénicité spécifique et non-spécifique. Il considère les essais de Derrida „Le théâtre de la cruauté et les limites de la représentation” et se place, d'un côté, au-dessus de la notion de „théâtre cruel” chère à Antonin Artaud et d'un autre côté, au-dessus de son orientation vers ce qu'on peut appeler „les désordres du temps”, c'est-à-dire vers „l'auto-présentation de ce qui est proprement visible”: ce qui a un rapport manifeste avec l'inclination à la mise en scène de soi-même, caractéristique de l'époque.

L'auteur compare ensuite différentes définitions de la „représentation” et fait apparaître des concepts relativement sans rivages dans l'anthropologie théâtrale ainsi que la tendance à y rapporter presque toutes sortes d'action. C'est pourquoi il invite à faire la distinction entre l'action accomplie dans un but déterminé et une approche thématique: c'est précisément cette thématique qui est décisive pour les produits spécifiquement scéniques. A ce propos, J. Gajdoš met en question le concept post-moderne de „presentness” (Féral, Pontbriand), c'est-à-dire de changements permanents dans la présentation et y voit seulement un effort à mettre en relief l'expression en elle-même et la tendance à appliquer au théâtre l'idéologie post-moderne.

Dans son article „Le drame, modèle de comportement”, Jan Císař examine comment certaines mises en scène contemporaines traitent ce type „classique” de drame qui est né dans l'antiquité et a été repris à la renaissance sur la base de la conviction que l'individu est capable de déterminer son destin par son propre comportement. Il compare deux mises en scène de *Richard III* (au Théâtre National de Prague et au Théâtre de Uherské Hradiště) avec

la dernière mise en scène pragoise de *Hamlet* (au Théâtre de Dejvice). Dans *Richard III*, le plan de l'action est précisif et les réflexions du héros principal s'y rapportent de façon manifeste, dans *Hamlet* les réflexions dépassent le plan des actions individuelles. La façon dont les mises en scène citées traitent le caractère de ces drames, est significative: alors que le lien étroit de l'action et de la réflexion ne pose pas de problème aux metteurs en scène de *Richard III* et leur permet d'aborder la problématique de la morale en politique, les metteurs en scène de *Hamlet* ont mis de côté le plan de la réflexion et le dialogue de Hamlet avec les spectateurs. Tandis que dans l'interprétation libre de *Hamlet* par le Cabaret Caligula, l'action dramatique est réduite à des actions, dans l'interprétation de Dejvice par contre, Hamlet est un héros inutile: le monde immobile et immuable dans lequel il se trouve „n'a pas besoin d'individus qui cherchent à le connaître, afin de se connaître soi-même et de décider librement comment agir”. Dans ce monde, „tout est donné”: il est mort et tous attendent la mort. D'après Císař, cette mise en scène pose finalement la question qui est proprement celle d'Hamlet: „Comment vivre dans ce monde mort? Et peut-on vraiment y vivre?”

L'étude de Jaroslav Vostrý „La scène et le récit: la leçon de scénologie de Masaccio” repose sur l'analyse de la fresque de Masaccio „Le paiement du tribut”. Si l'on parle de récit ou de peinture narrative pour des peintures de ce genre, il est clair que l'utilisation du terme de *récit* est dans ce cas plus ou moins métaphorique. La peinture s'inspire d'un récit biblique (il s'agit d'une suite d'événements, d'une *histoire*, en anglais d'une „story”), nous n'avons pas ici à faire à un narrateur, mais à des personnages en action. C'est en quoi consiste la différence entre la „diégèse” et la „mimésis”, dont on peut parler dans le cas d'une repré-

sentation au moyen de l'action. Cette action représentée est une image au sens large du terme de ce qui se propose à notre regard et qui nous procure des sensations plus ou moins complexes, intenses et palpables. La représentation picturale peut être comprise comme une création d'images, au sens propre, mais qui a cependant en commun cette perception du théâtre compris comme un espace mimétique lié à la scénicité. A ce sujet, Vostrý se pose la question de savoir si ce qu'on appelle narration picturale n'est en fait qu'une mise en scène. La recherche de la réponse à cette question lui permet d'aborder la problématique plus large des rapports entre l'espace et le temps, l'action et l'image, la scénicité et le caractère dramatique, les événements et leur sens dans la peinture comme dans le théâtre et le drame.

Le problème de la „performance” abordé dans l'étude de Gajdoš, est traité également dans l'essai de Miroslav Vojtěchovský „Beuys – Don Quichotte entre le moderne et le post-moderne?” et cela du point de vue du dépassement radical chez Beuys des limites de l'art plastique. L'étude de Kateřina Míhlová „De l'objet à la métaphore” analyse les problèmes du travail avec l'objet dans la scénographie de la célèbre mise en scène d'*Ubu roi* au théâtre pragois Na zábradlí (1964, mise en scène Jan Grossmann, scénographie Libor Fára). La contribution de Míhlová a un rapport avec l'étude de Jindřich Honzl de 1933 „Les problèmes de l'espace au théâtre”, publiée dans ce numéro: elle traite aussi du travail avec l'objet réel ou le matériel authentique. D'abord, Honzl s'occupe bien sûr de la scène, pas au sens d'une suggestion mais au sens d'une présentation par les acteurs aux spectateurs du lieu de l'action.

Si nous essayons de formuler ce qui ressort de tous ces essais concernant la problématique des rapports entre théâtre et *performance*, en tant que sorte particulière d'art scénique et



d'art plastique, ou bien entre la théâtralité et la scénicité, nous pouvons le faire de la manière suivante: pour ce qui est de la théâtralité, elle est le noyau des productions scéniques spécifiques qui sont montrées directement devant le public, à la différence de celles qui sont adressées au public au moyen d'un enregistrement technique. Les productions scéniques qui ne sont pas „life“ ont des conséquences fondamentales: en premier lieu, la technologie utilisée permet de mettre en scène des objets réels et des événements, lesquels deviennent quelque chose qui amuse certains spectateurs ou qui les amène à réfléchir à la suite d'une émotion profonde. En second lieu, dans le cas de films projetés, les possibilités du réalisateur s'élargissent grâce à la technique du montage et par là-même la part des acteurs se modifie (éventuellement des non-acteurs les remplacent).

Il n'est pas seulement important de distinguer les productions théâtrales des autres productions scéniques spécifiques qui ont de l'influence sur le théâtre, mais aussi de la mise en scène de ce qui n'est pas spécifique, c'est à dire de ce qui n'est qu'accompagnement et qui réalise à un certain niveau ce qui est son but véritable, à savoir les prestations politiques, les offres de marchandises ou de services funèbres. Ce qui est le plus difficile, mais aussi le plus important, c'est de distinguer les productions théâtrales de celles qui se réfèrent au théâtre, qui entrent en confrontation polémique avec lui, et du fait qu'elles sont réalisées „en direct“, on utilise pour les dénommer le terme de *performance*.

On peut donc dire en toute conscience que les actions, lesquelles sont constitutives du théâtre, sont seulement simulées, c'est à dire relèvent du *comme si*: l'acteur dit son monologue, comme s'il était Hamlet et non Olivier, et le spectateur est à ce moment et

dans une certaine mesure capable d'entrer dans le jeu.

Quant à la performance au sens particulier du terme (à la différence de l'emploi courant du mot *performance* = prestation dans les milieux anglophones), elle signifie par contre que l'acteur en tant que tel accomplit ce qui arrive et pour de vrai (à la limite, le *performer* peut se blesser pour de vrai). Il est important qu'il le fasse pour les spectateurs ou bien au moins en gardant conscience de la participation des spectateurs, et aussi que le lieu de l'action devienne scène, c'est à dire sorte du domaine de la pratique courante de la vie, comme l'urinoir de Duchamp appelé „Fontaine“.

Celle-ci est devenue à juste titre l'icône des tendances artistiques et anti-artistiques du 20ème siècle et pourrait être l'idéal de tous les reality show. En tout cas, elle peut servir de symbole, depuis années 60 du siècle dernier, des confrontations toujours plus intenses entre l'artificiel et le naturel, la finalité et la spontanéité, la création et la confection, la simulation et l'authenticité, le signe et la chose, les idéologies et la vie. Les tendances évoquées ci-dessus reflètent les processus profonds et les événements bouleversants qui caractérisent le cours de la vie des gens du siècle passé et le développement de leurs pensées, même si elles sont liées à l'ambiguïté de toutes les choses humaines: c'est pour cela que ces tendances en bouillonnement laissent leur empreinte en même temps dans tous les domaines concernés (c'est à dire dans le théâtre parlé et par exemple dans le jeu authentique du performer). Principalement dans ce domaine, il est possible de clore ces considérations de la revue *Disk*, en rappelant que l'artificiel devient véritable quand il devient de l'art.

En dehors des essais abordant cette problématique (dont le compte-rendu par Vostrý du livre de L. Solnceva *Les*

*traditions populaires dans la culture théâtrale tchèque*), le nouveau numéro de *Disk* contient un article de Klára Břeňová „De la fête Purim au théâtre yiddish“: elle étudie les éléments scéniques de cette fête sans laquelle le théâtre yiddish n'aurait peut-être pas existé. L'étude de Monika Bártová „Gilbert et Sullivan: les précurseurs du musical au 20ème siècle“ contribue à la description de l'essor du théâtre musical. Dans le cadre de l'attention que *Disk* consacre systématiquement au théâtre des compagnies sur le plan de l'idée comme des formes contemporaines, Zuzana Sílová examine dans son article „La troupe théâtrale parisienne“ les principes qui gouvernent la Comédie-Française ainsi que leur influence sur le répertoire et sur quelques mises en scène contemporaines. Jiří Heřman, qui dans le dernier numéro a écrit sur quelques réalisations intéressantes de l'Opéra National de Paris, présente cette fois deux oeuvres du répertoire de l'Opéra de Munich: il s'agit de l'opéra de Cavalli *La Calisto* (l'Opéra de Munich se consacre depuis de longues années aux productions baroques) et en particulier du célèbre *Parisifal* de l'année 1995, qui est jusqu'à aujourd'hui au répertoire. Sous le titre „Comment au Danemark on met des bâtons dans les roues“, Štěpán Pácl écrit sur le spectacle de danse *Obstrucsong* de l'ensemble danois Granhøj Dans et Miroslav Vojtěchovský dans son article „Le portrait comme image de la recherche de soi“ écrit sur l'exposition à la galerie Rudolfinum de la célèbre photographe contemporaine Rineke Dijkstra. La plus récente littérature sur Mozart en tchèque est présentée par Josef Herman sous le titre „Trois fois au sujet de Mozart“. Naturellement, la pièce de théâtre ne manque pas: cette fois-ci il s'agit de *Dorotka* de Magdalena Frydrychová, dont nous avons déjà publié dans le 12ème numéro *La poupée en porcelaine*.

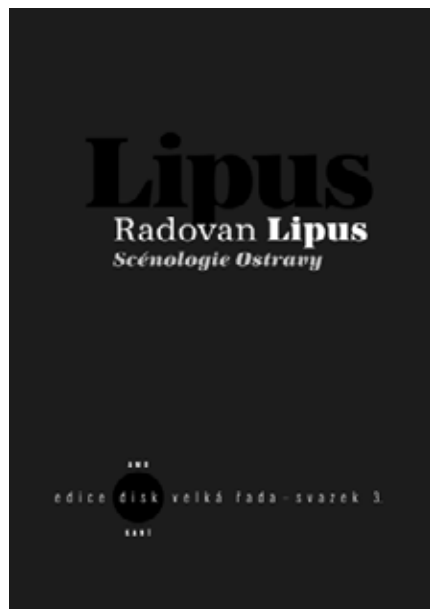
Radovan Lipus

## Scénologie Ostravy

Edice Disk velká řada – svazek 3.

„Ostrava je městem pozoruhodným a velmi specifickým. Průmyslová aglomerace, jakési město továrna se rozvíjelo z provinčního centra na počátku nikterak nevýznamné kolonizační vlny explozivními skoky v důsledku průmyslové revoluce a nevyvážené územní expanze. Jeho vývoj je v mnohém odlišný od organického růstu většiny administrativně-správních center a historických měst v zemi a přirozeně se to odrazilo i na architektonické podobě Ostravy, která nepostrádá půvab skrytý pod neuchopitelným a těkavým obrazem nejrůznějších protikladů. Tuto zvláštní a neopakovatelnou atmosféru Scénologie Ostravy ve svém celku skvěle a plasticky postihuje. Radovan Lipus šťastně zvolil téma, které je mu evidentně blízké i milé, což se přirozeně odrazilo i na výsledku, který je mimořádně šťastný, příjemný a podnětný. Autora k této praxi kvalifikovala jeho posedlost až fascinace tématem, kterému se věnuje dlouhodobě, i příslovečná touha objevovat a poznávat. [...] Pátevní část o Ostravě jako učebnici urbanismu je i z pohledu specializovaného historika architektury vzorovou ukázkou faktograficky, koncepčně i didakticky vyváženého a kvalitního odborného textu. [...] Cenné jsou i všemožné odkazy na jistě obecně známé, ale v ostravském prostředí nezvykle pregnantní a četné vlivy světa architektury na divadlo i obráceně a všudypřítomnost scéničnosti.“

Jiří T. Kotalík



Victor Hugo

## Předmluva ke Cromwellovi

Edice Disk malá řada – svazek 2.

Z francouzštiny přeložil Zdeněk Bartoš

Úvodní studii napsala Daniela Jobertová

Nejvýznamnější manifest romantického dramatu, v němž směle předestře základy nového žánru založeného na svobodě inspirace a formy, píše pětadvacetiletý Victor Hugo roku 1827. Předmluva je ve skutečnosti doslovem k monumentálnímu historickému dramatu *Cromwell*, jehož výkladu je ovšem věnována jen jedna její část. Esej obráží snahu mladého umělce o zásadní průlom v myšlení o umění a je nejdůležitějším projevem směřování mladé umělecké a intelektuální generace ve Francii první třetiny 19. století, generace, která se otvírá vlivům Evropy a chce radikálně skoncovat s tyranii klasicistního kánonu tří jednot. Romantikové obrazejí svůj zájem k alžbětincům, ke španělskému Zlatému věku, k německému hnutí 'Sturm und Drang'. Podobně jako Stendhal nachází Hugo inspiraci zejména v tvorbě Williama Shakespeara, hájí proti francouzským akademikům dílo Pierra Corneille. Jeho teorie dramatu vyžaduje „více života“, který je na divadle předváděný příliš uměreně a usedle, který ovšem podle Huga v sobě mají romantické náměty přivádějící na jeviště větší množství postav a obsahující četné proměny místa; volá po mísení různých poloh – ušlechtilých i nízkých, vznešených i groteskních; odmítá stylovou čistotu, neboť ji považuje za nepravdivou a neadekvátní v okamžiku, má-li umění zobrazovat život v jeho celistvosti: „Nejsou žádná pravidla ani vzory, nebo spíše nejsou jiná pravidla než obecné zákony přírody, které se vznášejí nad uměním jako celkem, a zvláštní zákony pro každý výtvor, které vyplývají z podstaty námětu.“

